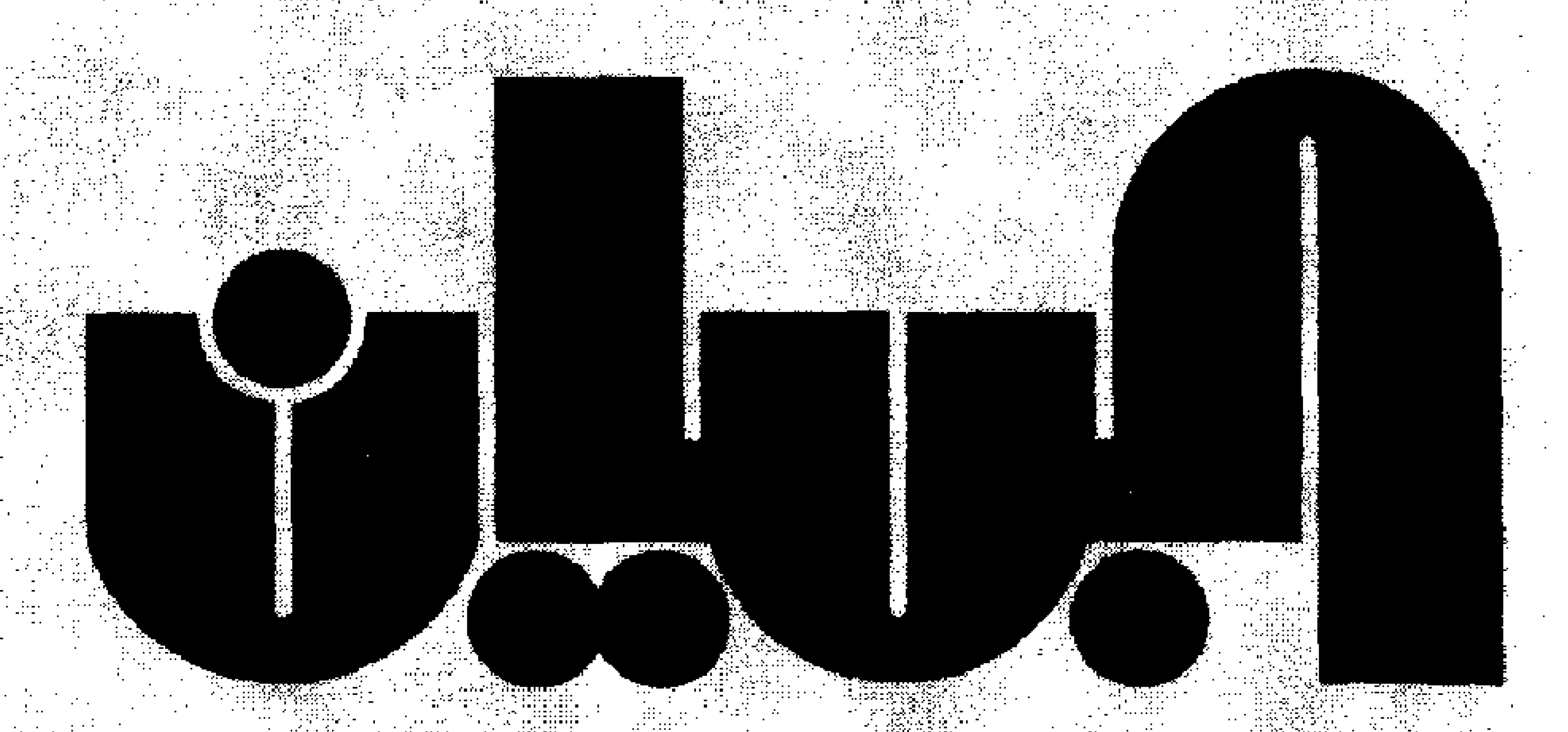
عدد خاص

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 391 - فبراير 2003



نصوص ودراسات في الشعر العربي الحديث



العدد 391 فبراير 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 دينارا أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 دينارا كويتيا.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 دينارا كويتيا أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

natherg@hotmail.com

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(391) Februray 2003



Al Bayan

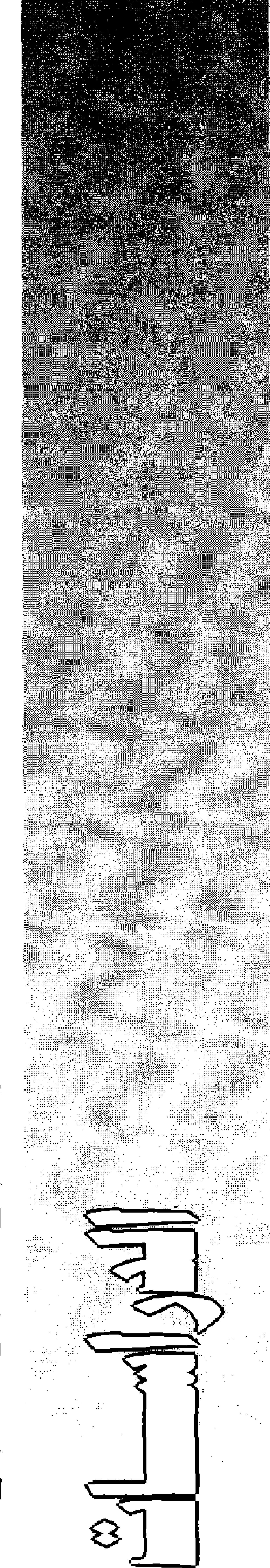
**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

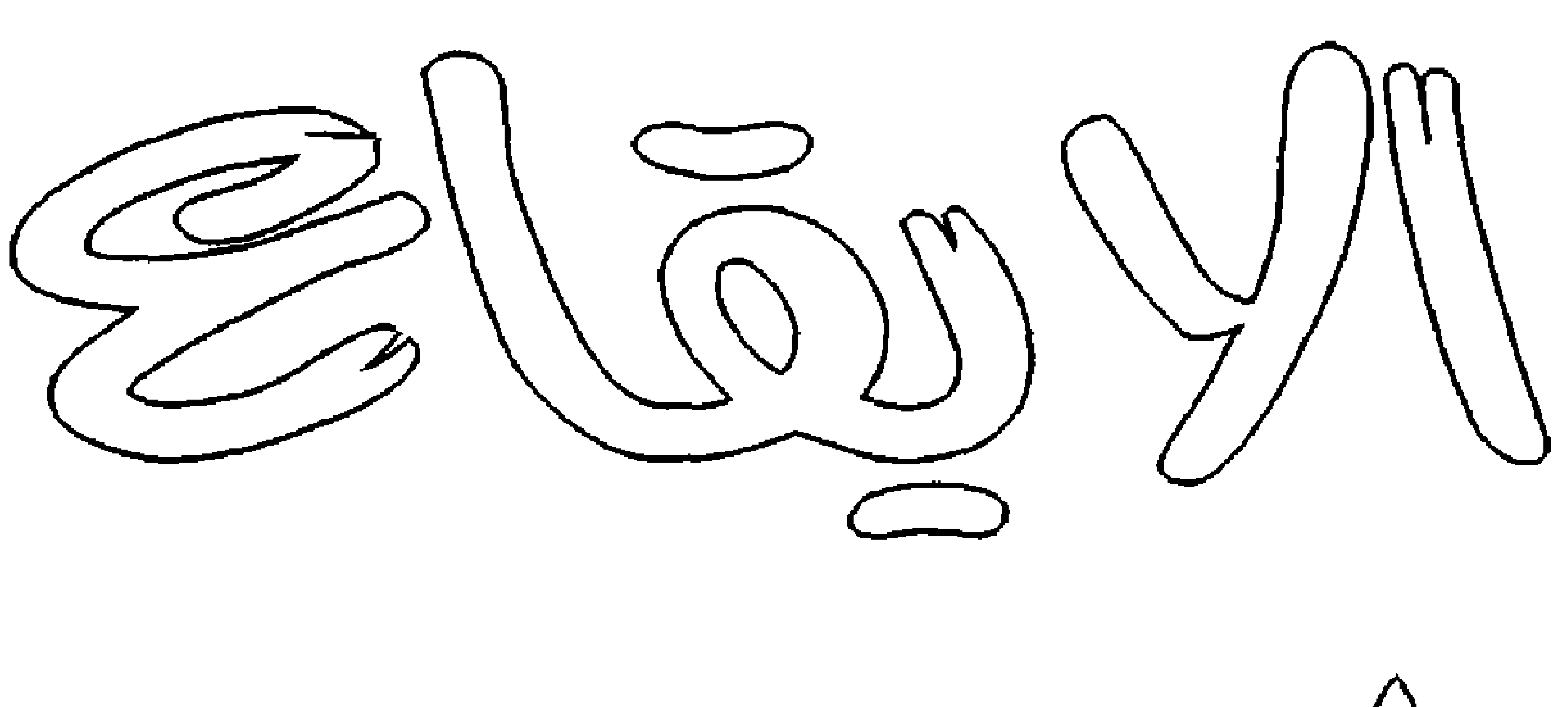
■ الدراسات:

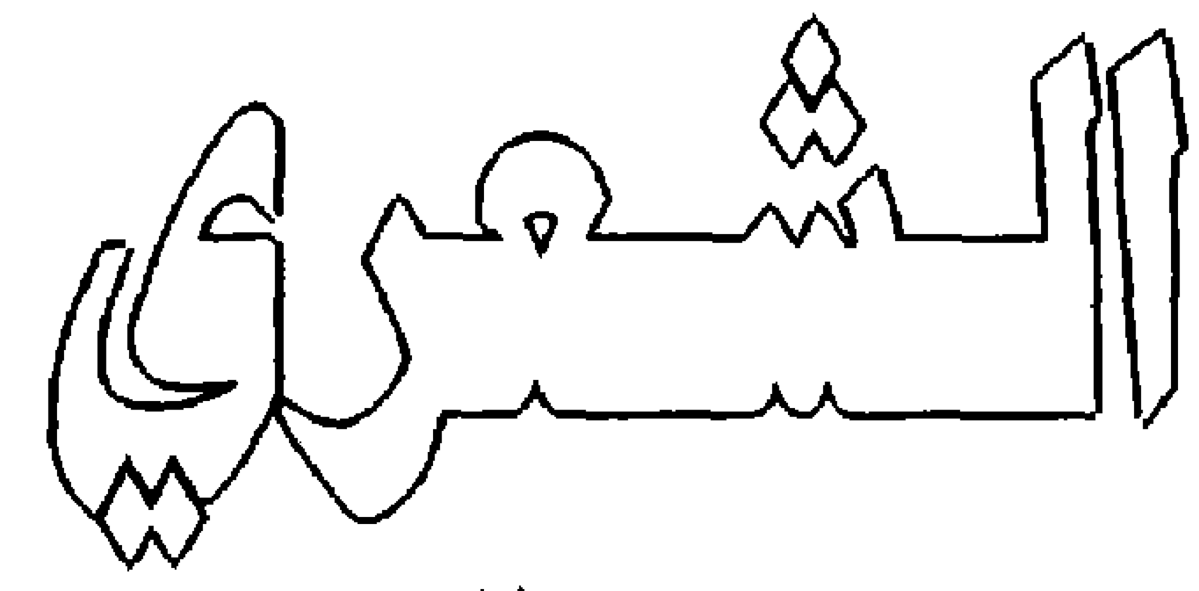
■ مذكرات:

■ أصوات جديدة في الشعر الكويتي:

■ قصائد من الشعر العربي الحديث:







وقصيدة التفعيلة

• د.محمود الضبع/ مصر

فطن شعراء التفعيلة إلى أن العنصر الموسيقي يضيف إلى الإيحاء، ويقوي من شأن التصوير، إلا أنهم اعتبروا أن مجرد الوزن أو التقفيه لا يكفيان فارقا بين الشعر والنثر، وقد لا يكون هذا الفكر جديدا على بنية النص الأدبي، فقديما لاحظ أرسطو في النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر (١)، بل إن كثيرا من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر إذا خلا من القصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والتعبير عن تجربة، وهكذا فقد تغير مفهوم الوزن والإيقاع في الشعر، فلم يعد الشعر يتميز عن النثر بالوزن والقافية، وإنما مع الشعر التفعيلي أصبح يتميز دون

أن تسيطر القافية بثباتها وصرامتها.

ويعتبر الإيقاع بنية وإن كانت تتماس مع الوزن إلا أنها تفترق عنه بقدر ما تتماس معه، وقد كثر الخلط بين الإيقاع والوزن واستعمالهما كمترادفين لمفهوم واحد، وهو ما دفعنا إلى النظر للوزن باعتباره نسقا أو بنية محددة سلفا قبل أن يبني الشاعر قصيدته، أما الإيقاع فهو بنية مغايرة وانطلاقا من هذه الفرضية المبدئية - أن هناك فارقا بين الوزن والإيقاع - فإنه يمكن التقرير بأن الدراسات النقدية والبلاغية القديمة لم تتعرض للإيقاع الشعري إلا في النادر القليل، يقول ابن طباطبا العلوى: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرِد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه» (2).

وهو يربط الإيقاع بحسن التركيب، واعتدال الأجزاء، ومن ثم يعود به إلى الوزن في منتهاه، وكأن الإيقاع جزء من ذلك الوزن، وهذا هو المفهوم الذي عولج من خلاله الإيقاع في التراث النقدي على ندرته.

ولفظ الإيقاع في الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع في معرض حديثه عن الموسيقى؛ فيقول: «الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت الفقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا» (3).

فتقدير النقرات إنما هو من باب الموسيقى أكثر منه أن يكون في باب الشعر وأوزانه، وهو في نهاية الأمر تقدير صوتي «فالإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن في الكلام المنظوم وأنه وقف على المادة الصوتية لا يتعداها» (4)، ويعد ابن سينا (ت في القرن الخامس الهجري) أول من ربط بين أوزان الشعر على أنها متشابهة لأدوار الإيقاعات اللحنية، ثم اقتفى أثره والأخذ بمثل هذا الظن أكثر المتوسطين دون تمييز.

والفارابي في الموسيقي الكبير، يعرف الإيقاع - أيضا - باعتباره من باب الموسيقى، فهو النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب» (5).

وهكذا فإن مصطلح الإيقاع مصطلح موسيقى، ولكنه انتقل إلى علم العروض - كما سبق - وصار في بعض الأحيان مرادفا للعروض، وهكذا كان بحثه في الدراسات النقدية التي تمثلت الدراسات القديمة.

والحقيقة إن الإيقاع ليس مرادفا للعروض، وليس جزءا من الأوزان، وإنما هو على العكس من ذلك، فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل، ومما يؤكد هذا أن الإيقاع متوفر

ليس في الشعر وحده، وليس في الخطاب الأدبي وحده، وإنما هو خصيصة لغوية عامة «إنه قبلي على الممارسة النصية، عديم الصلة بالذات الكاتبة وتاريخ الكتابة» (6).

وكما يقول سيد البحراوي «إنه بمعناه العام - كتنظيم للعناصر - يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي عبره وظائفه» (7).

ومن ثم يصبح الإيقاع في مختلف مظاهر الحياة، هو التنظيم الزمني الكامن وراء كل حركة، وهو ما لا يخلو منه شيء، فلكل شيء نظامه الخاص في مستوياته التراتبية أو الوظيفية.

والإيقاع - على هذا الأساس - ليس مادة، وإنما هو شعور أو إحساس تجسمه المادة التي يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية.

ومن جهة أخرى لا يمكن اعتبار الإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، أما الوزن فهو كم التفاعيل، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته. وبالتالي فإن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله الأوزان المشتركة إذا تشابهت تشابها تاما في حركاتها وسكناتها، وفي الزحاف والعلل التي تطرأ عليها.

ولعل هذا ما دفع البعض إلى رفض فكرة الخليل لمفهوم الإيقاعات أو بناء نظريته على أساسها (8)، فالإيقاع الخاص لوزن من الأوزان يأتي من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته أو نقراته، «ودوائر الخليل لا تلحظ هذا الترتيب مطلقا، بل إنها تقوم على عكس الترتيب أو تبديله...، ونتيجة ذلك نجد دوائر الخليل لا تعني شيئا على مستوى الإيقاع أكثر من الجمع الرياضي بين عدد من البحور، مثال ذلك الأوزان الثلاثة شديدة التشابه (الكامل والرجز والسريع) موزعة على ثلاثة دوائر مختلفة عند الخليل» (9).

اتفقنا إذن على أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات جميعا، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص، يكون في تنظيمها هو أساس إيقاعه، فنجد أن بعض اللغات تعتمد على كم المقاطع أساسا مثل اللغة العربية، وفي هذا الحالة يسمى إيقاعها «إيقاعا كميا»، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها «إيقاعا كيفيا أو نبريا».

ويمكننا القول - على هذا الأساس - إن الخصائص الصوتية إمكانات قائمة في كل اللغات، وإن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر، فالايقاع هو «الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته» (10).

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الشعري في «أن توظيف المادة الصوتية في الكلام يجعله يظهر في شكل تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب، مما يحدث انسجاما وهارمونية، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة (١١).

إنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر، بل وتختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوع الصوتي والتمثل الدرامي لضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة.

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعري، وهي (12):

المدى الزمني Duration ـ النبر Stress ـ التنغيم Intonation.

* أما المدى الزمني فهو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوي إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة ـ)، ويرى سيد البحراوي أنه «على الرغم من أن الخليل بن أحمد في أوزانه لم يعتمد على فكرة المقاطع في رصده للتفعيلات المكونة للأوزان، إلا أنه يمكن بشكل تقريبي تحويل التفعيلات إلى مقاطع» (13)، إلا أنه تتبقى هناك مشكلة ـ إذا سلمنا بصدق فرضية الباحث ـ وهي أن هذه المقاطع لن تكون متساوية المقادير والنسب «المازورات» دائما ـ وهو أساس الإيقاع ـ وذلك بفعل الزحافات والعلل التي تداخلها ـ إذا سلمنا جدلا بأن الزحاف والعلل تحدث تغيرات إيقاعية ـ وهو ما تصعب معه إمكانية إثبات هذا المكون من مكونات الإيقاع في الشعر العربي القديم.

* أما العنصر الثاني من عناصر الإيقاع، فهو النبر، وهو ارتفاع في علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة «ويأتي النبر من التوتر والعلو في الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام» (14)، ولم يرد ذكر النبر في الدراسات النقدية العربية القديمة ـ وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف ـ إلى الدرجة التي جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية، وإنما لغة كمية انسيابية (15). ولكن هذا لا يمنع وجود النبر فيها، فلا تخلو لغة من نبر ولا تنغيم، وإن كان نبر العربية نبرا صوتيا، وليس نبرا صرفيا «ولا شك أن الإيقاع إذا كان يعطي للغة موسيقاها الخاصة فإنه لا يحدد معنى وظيفيا ولا معجميا ولا دلاليا في السياق، ولو أن وظيفة النبر اقتصرت على إعطاء الكلام هذا الإيقاع الخاص ما استطعنا أن نربط ربطا مباشرا بين النبر وبين المعنى» (16)، ويرى البعض أن هناك تصارعا ما بين النبر الشعري المحدد سلفا حسب النظام الوزني، والنبر اللغوي الناتج عن التركيب اللغوي الفعلي، إلا أنه في النهاية لا يمكن الجزم بعد بنظام محدد للنبر في اللغة العربية، ومن ثم لا يمكن القول بوجود قواعد للنبر في الشعر العربي، إضافة إلى أن «نبر الشعر يخضع للقواعد التي

يخضع لها النثر «كما يرى د. إبراهيم أنيس (17)، إلا أن النبر في الشعر العربي - على الرغم من عدم اعتماده عليه، وأنه نبر سياقي استعمالي صوتي - يمثل صفة حركية في نظامها الصوتي، «وقيمة النبر في موسيقى الشعر العربي هي أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع.... يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر تؤلف معا موسيقية الشعر» (18)، وهو ما استغله التفعيلي - عن وعي - فأحدث نوعا من تغيير الإيقاع بالسرعة والبطء والمدى الزمني عن طريق النبر.

* يتبقى معنا المكون الثالث من مكونات الإيقاع، وهو التنغيم، والذي يعني نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها، وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع والانخفاض في صوت الخطيب (19)، وهو ما يعني أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية في بدايات الإسلام وظروفها الدينية، والسياسية التي تحتاج إلى الخطابة.

والتنغيم خاصية في أصوات كل اللغات - كالنبر - إلا أن «اللغة العربية لغة تنغيمية على مستوى الجملة لا على مستوى الكلمة» (20)، وهو بمفهومه المعاصر، لم يذكره العروضيون العرب القدامى، وإن كان البعض يرى أنهم أحسوا به إحساسا داخليا دقيقا (21)، وذلك في بحثهم في الضرب (القافية)، وإفراد علم خاص لها، بل يرون أن كل عناصر الإيقاع من مقاطع زمنية ونبر وتنغيم إنما تتوفر في القافية، ومن ثم فإن رصد إيقاعية الشعر العربي يكون من خلال القافية، ويرى د. شكري عياد في الرد على هذا أنه لا يخرج عن أحد أمرين: «إما أن وزن الشعر العربي يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها، وإما أن القافية ليست لازمة للشعر العربي هذا اللزوم الذي يزعمه أنصارها. وإذا كان الشعر العربي قد التزم القافية فإن ذلك يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعي بل بأن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية (22)، ويرى في موضع آخر أن التزام القافية في الشعر العربي إنما يرجع في المحل الأول إلى طول الأبيات، وأن اكتشاف القافية قد سبق اكتشاف الوزن، وبالتالي ظلت القافية هي الدعامة التي يقوم عليها الوزن، ويرى أنه مما يؤيد ذلك أن اضطراب الوزن أكثر من اضطراب القافية» (23). ولكن هل يعني ذلك - بحال من الأحوال - أن القافية هي المقوم الأساسي والضروري للإيقاع الشعري، إن الأمر يتعدى ذلك - من وجهة نظرنا على الأقل - فإن كانت القافية هي مقوم الإيقاع ومجال تحققه، فلماذا أسقطها الشعر التفعيلي؟ أو على الأقل لماذا عمل على تفكيكها وإعادة تفتيتها عبر الأسطر الشعرية؟ وهل يعني إسقاطها - على

هذا الأساس - إسقاط الإيقاع من الشعر؟

إن للقافية خصائص موسيقية أخرى - غير كونها ضابطا لإيقاع البيت - فلو كانت القافية هي مقوم الإيقاع لما فيها خلاف في تعريفها - على الأقل - وتحديد مكوناتها ما بين حرف الروي، أو آخر ساكنين في البيت مع ما قبلهما من متحرك، إلى غير ذلك من التعريفات، وقد تكون القافية كلمة أو كلمتين أو كلمة وجزء من كلمة أخرى، أو كلمتين معا، وهو ما ينتفي معه مفهوم الاتساق الذي هو أساس الحس الإيقاعي، يضاف إلى ذلك المفهوم العام لأبيات القصيدة العمودية، واعتبار البيت فيها وحدة القصيدة، أي أنه يمكن تحريكه من موضعه إلى أعلى أو إلى أسفل من القصيدة، ومن ثم ينتفي مفهوم الثبات الإيقاعي على مدى زمني محدد، والذي نراه أن الشعر العربي القديم له موسيقاه التي تتجلى في أنماط موسيقية متعددة من بينها الإيقاع، الذي يعني جماعة النقرات بينها أزمنة محددة المقادير، لها أدوار متساوية الكميات على أوضاع مخصوصة، يدرك ميزان تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع (24).

وقد سعى النقد الحديث إلى البحث عن طرائق جديدة لتشكلات الإيقاع في بنية القصيدة، فأطلق على الإيقاع بمفهومه السابق - وعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمني - الإيقاع الخارجي، وذلك في مقابل «الإيقاع الداخلي» الذي لا يظهر في القصيدة من خلال تأثيره الصوتي، أي لا يعتمد على الأذن كوسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية، والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى، وتتمثل عناصر هذا الإيقاع في:

انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء التشكلي الهندسي للقصيدة (الذي أصبح للمبدع دور فيه).... إلخ.

إن هذه المكونات - بجانب الإيقاع الخارجي - هي التي تمثل البنية الإيقاعية العميقة في الشعر التفعيلي، وهي التي جعلت من الوزن العروضي بنية حية تتجسد في شكل إيقاع له دلالته المنطقية التي تتمايز عن نفس الوزن في حالة إيقاعية واحدة، والدليل على ذلك أننا لو أخذنا نصين تفعيليين على بحر واحد وتناسق وزني واحد، فإن الحالة الدرامية التي يمكن أن يحدثها كل نص منهما موسيقيا، سوف تختلف بالضرورة عن الحالة الدرامية والإيقاعية الأخرى.. أليس في ذلك تدليلا على استشكال بنية الإيقاع وتمايزها عن مفهوم الإيقاع لدى العروضيين القدامى، إن الإيقاع هنا أصبح حالة موازية للحالة التي يحدثها النص، وليس مرادفا للحالة التي يحدثها الوزن، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون، فإذا كان الشاعر التفعيلي يجنح إلى القوافي لإحداث تأثير إيقاعي، فإنه لا يجنح إليها في شكلها ومفهومها القديمين، وإنما يعمد إلى

الإكثار من حروف اللين مما يجعله لا يتوقف عند تقنين القواعد للقافية، بل يتجاوزه إلى ما عده القدماء عيبا كالإيطاء والتضمين (25) مثلا، ويستبيح لنفسه إهمال ألف التأسيس (26)، ويقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها، ويعتمد على الحروف اللينة والأصوات اللينة، ومن ثم تأتي القافية في الشعر التفعيلي - إن وردت - على سطرين متتابعين، أو عدة أسطر متتابعة.

يقول محمود درويش في «حبيبتي تنهض من نومها» (27):

عيناك، يا معبودتي، منفى
نفيت أحلامي وأعيادي
حين التقينا، فيها!
من يشتري تاريخ أجدادي؟
من يشتري نار الجروح التي
تصهر أصفادي؟
من يشتري الحب الذي بيننا؟
من يشتري موعدنا الآتي؟
من يشتري صوتي ومرآتي
من يشتري تاريخ أجدادي
بيوم حرية

والإيقاع الداخلي في النص يلعب دوره في خفاء، وعلى مستوى نسيج النص كله، على جميع مستوياته التراكبية من لغة ودلالة، وتراكيب، وتشكل للقصيدة طباعيا من امتداد للسطر يوحي بطول الحركة دلاليا (المنفى) مثلما في السطر الأول، وانحسار للسطر التالي إلى الوراء ليناسب انحسار (الأحلام والأعياد)، ثم انحسار أكثر في السطر الثالث (اللقاء)، ثم امتداد متجدد مع العودة لتاريخ الأجداد.. يوازيها في البعد الدلالي والقدر نار الجروح بتشكلاتها، وهنا تنقسم القافية على سطرين، ويأتي التضمين حلية لا عيبا، ومن القيم التي يكشف عنها الإيقاع الداخلي حركة الأصوات ودلالة المعنى التراكبي فدلالة الاستفهام «من» بإلحاحه المتكرر، يجسد بنية نفسية لا يظهرها الإيقاع الخارجي...... إلخ

إن الإيقاع الداخلي بهذا المفهوم.. إنما هو قراءة للنص، ليست موسيقية فقط، وإنما أيضا تحمل قيما فكرية، وذلك ما يحملنا إلى أن نطلق على القصيدة التفعيلية مصطلحا آخر هو مصطلح القصيدة الإيقاعية، وذلك لأنها كقصيدة تعتمد بنى إيقاعية متعددة، حيث أضافت إلى الإيقاع الخارجي، ذلك الإيقاع الداخلي كبديل يغنيها عن الوسائط والتراكيب البلاغية القديمة من جناس وطباق وتورية، وبحثت عن بنى صوتية وتراكيب دلالية، وصيغ حرفية تتوافق أو تتضاد في حركة صراع داخلي يدفع بالقصيدة إلى بؤرة من الديناميكية المتزامنة «لقد خلق الشعر المعاصر إيقاعه الداخلي الخاص الذي ينشأ مرافقا لنمط الكتابة الجديدة، ويتولد عن الرؤية الجديدة التي ينبنى عليها الخطاب الشعري المعاصر» (28)

يقول محمد إبراهيم أبوسنة في «مرايا النهار» (29):

وكان يردد عبر الأشعة
بعض الغناء الحزين

فتصحوا ظلال السنين
لتلتف حول فؤادي
وتوقظ فيه الحنين
إلى سفر في البحار
إلى موعد في ضياء القمر
إلى وجه من علمتني البكاء
من الفرحة الغامرة

والشاعر يعتمد على القافية الداخلية التي يوزعها عبر عدة سطور، معتمدا على بنية التدوير، الذي يساعده على الاستغناء عن القوافي الخارجية نسبيا، وهنا يتجلى الإيقاع في شكل إحساس يكتسب من السياق العام ولا يمكن رصده في شكل كم معين من المقاطع أو التفعيلات.

وقد اعتمدت القصيدة التفعيلية من بين ما اعتمدت على البنى الصوتية من جناس صوتي وخلافه، لإحداث تشكلاتها الإيقاعية، يقول عفيفي مطر في «فاصلة إيقاعات النمل» (30):

غموض دم هارب يتقلب في صفحة الوجه،
يخبو وينبض،
خيطان من طائف الشك يشتبكان.
التواريخ تمحو التواريخ،
نمل من الذكر الباهتة
يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان،
كوب من الشاي يطفو على سطحه
ورق «العطر»
أخضر ملتمعاً في شفافية من بخار
وعطر يشفان

فالشاعر يعتمد على القيم الصوتية من خلال تشكلاتها وإيحاءاتها الإيقاعية، فيعمد إلى التنويع بين الأصوات المجهورة (غ، م، ض، التنوين...)، والمهموسة (هـ، ت، ق)، ويظهر التماثل الصوتي بين هذه الأصوات المجهورة مع بعضها البعض من جهة، ومع الأصوات المهموسة من جهة أخرى، مما يتضح معه طغيان المجهور على المهموس، مما يحدث تدفقا تنغيميا وإيقاعيا، ويسهم الجناس الصوتي بدوره في تشكل آخر للإيقاع، وهو يتمثل بنوعيه في: الجناس المقطعي، أي تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض، ومثاله في النص (يشتبكان ـ يشفان، ما لم يكن ـ ربما كان، طان ـ طا / في كلمتي خيطان، طائف، وكذلك شفا ـ شفا / من الكلمتين يشتبكان، يشفان)

والجناس الكلي، أي تجانس الأصوات الكلية للكلمة مع بعضها البعض، ومثاله في النص (التواريخ ـ التواريخ، كان ـ يكون، العطر ـ عطر)

والجناس الصوتي بنوعيه يحدث جرسا صوتيا وإيقاعيا يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التي يحملها النص.

ومن هنا فإنه يمكن القول بأنه قد تحقق في القصيدة التفعيلية مفهوم الإيقاع بنوعيه الكمى (من نبر وتنغيم ومدى زمني)، والكيفى (من صوتيات وصوامت وصوائت، وخلافه)، فالإيقاع حديثا هو بنية من الصوائت والصوامت يتم تكرارها

«مقطع عروضي يتم تكراره»، وقد خلطت قصيدة الشعر التفعيلي بين الأوزان مثلا «مفاعيلن» عندما تتكرر ثلاث مرات، أو مرة كل بيت فهنا قد حدث الإيقاع وليس الوزن، وقد استطاع الشعر التفعيلي أن يوظف بنية الإيقاع توظيفا دراميا، ويستولد منها دلالات وجماليات تتوازى مع دلالات النص، وتخلق حالة إيقاعية تتساوى مع الحالة الموضوعية للنص.

الهوامش:

1. انظر: غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - دار العودة - بيروت - ص377.

2. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر - تحقيق الحاجري وزغلول - القاهرة - 1956م - ص 21.

3. ابن سينا: كتاب الشفاء - جواع علم الموسيقى - تحقيق زكريا يوسف - القاهرة - 1956م - ص81.

4. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع - حوليات الجامعة التونسية - عدد 32 - 1991م.

5. الفارابي: الموسيقى الكبير - تحقيق وشرح غطاس عبدالملك خشبة - مراجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - د. ت - ص 436.

6. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث «بنياته وإبدالاتها» - 1 - التقليدية - دار طوبقال للنشر والتوزيع - المغرب - ط1 - 1990م - ص 174.

7. سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب - نوارة للترجمة والنشر - القاهرة - ط1 - 1996م - ص8.

8. انظر: د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي «مشروع دراسة علمية» - أصدقاء الكتاب - القاهرة - د. ت.

د. كمال أبوديب: في البنية الإيقاعية.

9. انظر: د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - ص 56.

10. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث «بنياته وإبدالاتها» - 2 - الرومانسية - دار طوبقال للنشر والتوزيع - المغرب - ط1 1990م - ص67.

11. انظر: د. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - القاهرة - 1995م - ص32.

12. انظر: سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب - ص 10 - 11.

13. انظر: السابق - ص12 - 13.

14. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط1 - 1994م - ص 171.

15. انظر: د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - ص46.

16. تمام حسان: اللغة العربية - مرجع سابق - ص307.

17. د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة - ط6 - 1988 - ص66.

18. السابق: ص49.

19. ابن رشد: تلخيص الخطابة - تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - القاهرة - 1967م - ص257.

20. يحدث التنغيم اختلافا في المعنى، خاصة إذا كانت اللغة نغمية، أي يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة، مثل اللغة الصينية مثلا، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم وباختلاف النغمة التي تنطق بها.

11. من هؤلاء: سيد البحراوي: الإيقاع

في شعر السياب - مرجع سابق - ص26، وما بعدها. و د. جابر عصفور: مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - 1978 - ص99.

22- د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - ص98.

23- انظر السابق: ص101 - 103.

24 - الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام - مجهول المؤلف - تحقيق وشرح: د. غطاس عبدالملك خشبة، ود. إيزيس فتح الله إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط1 - 1983 - ص86.

25- من عيوب القافية، والإيطاء هو تكرار الكلمة الأخيرة من البيت بلفظها ومعناها في القصيدة الواحدة قبل مرور سبعة أبيات، أما التضمين، فهو تعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه في أصل الإفادة - انظر محمود علي السمان - في العروض القديم ص253 - 255.

26- ألف التأسيس من حروف القافية، وهي ألف بينهما وبين حرف الروى حرف واحد متحرك، ومثالها: ليا - همو - سالمو، وقد عد العروضيون عدم التزام الشاعر بالتأسيس في القصيدة كلها عيب.

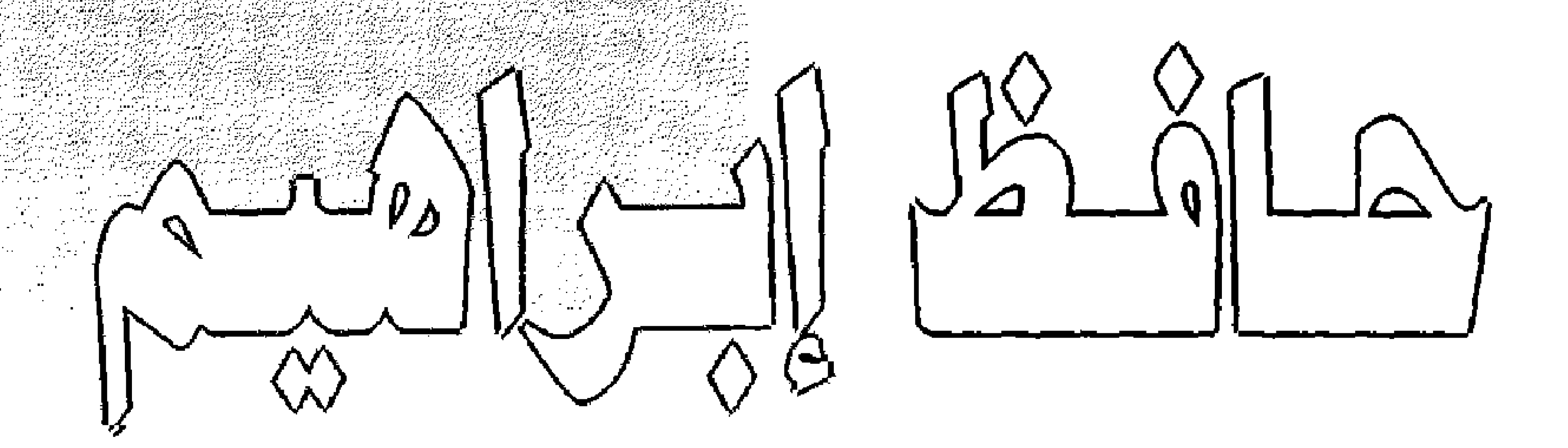
27- محمود درويش: الأعمال الشعرية - ديوان حبيبتي تنهض من نومها - قصيدة بنفس العنوان - دار العودة - بيروت - ط12 - 1987م - ص321.

28- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر - دار سراس - تونس - 1985م - ص 143.

29- محمد إبراهيم أبوسنة: مرايا النهار البعيدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط1 - 1987م - ص27، 28.

30- محمد عفيفي مطر: فاصلة إيقاعات النمل - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - 1993م - ص85.

ظواهر عروضية من شعر



أ. د. محمد عبد المجيد الطويل
جامعة الكويت

شاعر النيل، حافظ إبراهيم، يقع ديوان شعره في جزأين كبيرين (١)، يضمان ما يقرب من ستة آلاف بيت

وقد لفت نظرنا بعض ظواهر العروض التي وردت فيه.

كتب حافظ هذا الشعر على عشرة من بحور الخليل وهي: الطويل ـ المديد ـ البسيط ـ الوافر ـ الكامل ـ الرمل ـ السريع ـ الخفيف ـ المجتث ـ المتقارب.

وعلى هذا فليس لديه شعر على الهزج ولا الرجز والمنسرح ولا المضارع ولا المقتضب ولا المتدارك.. وهذا يثير بعضا من علامات الاستفهام.

المضارع والمقتضب نادران قديما وحديثا، حتى أنكرهما كثير من الدارسين. لكن المنسرح له وجود شعري بارز في القديم والحديث.

لقد رجعت إلى واحد من شعراء الغزل القدامى، وهو عبدالله بن قيس

الرقيات، فوجدت أن قصائد المنسرح فيه تشكل نسبة ففيه سبع قصائد وثلاث مقطوعات مجموع أبياتها سبعة وتسعون ومائة بيتا، هذا بعد استبعاد الأبيات التي تعزى له ولغيره.. أي بنسبة 18٪.

معنى هذا أن ما يقرب من خمس شعره جاءت على هذا البحر وقد وردت منوعة القوافي. أقل مقطوعة كانت على ستة أبيات وأكثر قصيدة كانت في ثمانية وثلاثين بيتا.

وها هي قصائد المنسرح التي وردت عنده.

1 - قصيدة عدتها ثلاثة وعشرون بيتا، مطلعها:

عادله من كثيرة الطرب
فعينه بالدموع تنسكب

2 - قصيدة عدتها خمسة وعشرون بيتا، مطلعها:

لم يصح هذا الفؤاد من طربه
وميله في الهوى وفي لعبه

3 - ستة أبيات مطلعها:

هل بادكار الحبيب من حرج
أم هل لهم الفؤاد من فرج

4 - قصيدة عدتها واحد وعشرون بيتا، مطلعها:

يا سند الظاعنين من أحد
حييت من منزل ومن سند

5 - تسعة أبيات، مطلعها:

أقفرت الرقمتان فالقلس
فهو كأن لم يكن به أنس

6 - ستة أبيات، مطلعها:

هل تعرف الربع مقفراً خلقا
أضحى كبرد اليمان قد سحقا

7 - أربعة وعشرون بيتا، مطلعها:

شأتك عين دموعها غسق
في إثرحي سلافهم فرق

8 - اثنا عشر بيتا، مطلعها:

بان الخليط الذي به نثق
واشتد دون المليحة العلق

9 - ثمانيةوثلاثون بيتا، مطلعها:

أطرقته أسماء أم حلما
أم لم يكن من رحالنا أمما

10 - ثلاثة وثلاثون بيتا، مطلعها:

ما هاج من منزل بذي علم
بين لوي المنجنون فالثلم(3)

هذا وقد وقع في يدي ديوان صغير من الشعر الحديث يسمى، هدير الصمت(4) مجموع ما به من أبيات يقل عن ثلاثمائة بيت ومع هذا وجدت فيها ثلاث قصائد كبيرة على المنسرح عدة أبياتها ستة وعشرون ومائة بيت أي أكثر من ثلث الديوان.

أ - القصيدة الأولى عدتها خمسة وعشرون بيتا، مطلعها:

قر الأسى واستنام عاصفة
وغمر النفس شاحب السأم

ب - الثانية عدتها ثمانون بيتا، عنوانها (بغداد) ومطلعها:

بغداد أنت الأحلام والفكر
يرنو إليك الخيال والوطر

جـ - الثالثة عنوانها بعد عام وعدة أبياتها واحد وعشرون بيتا، ومطلعها:

قلت لنفس والهم يثقلني
يحملها تارة وأثقلها

هذا عن المنسرح وإهمال حافظ إبراهيم النظم عليه.

والأمر العجيب الآخر إهماله النظم على بحر الهزج وهو من أحلى البحور وعليه شعر كثير - هو الآخر -

قديما وحديثا.. نظم عليه شعراء الغزل كابن أبي ربيعة وأبي دهبل الجمحي وابن قيس الرقيات، وغيرهم.

ومن أقدم نماذجه حماسية الفند الزماني، ومطلعها:

صفحنا عن بني ذهل
وقلنا القوم إخوان(5)

وعليه يقول ابن أبي ربيعة:

لمن نار بأعلى السفح من غمدان لا تخبو
إذا ما خمدت وهنا علاها المندل الرطب

وعليه يقول أبو دهبل الجمحي، وتنسب لابن أبي ربيعة أيضا

ألا هل هاجك الأظعان إذا جاوزن مطلحا
نعم ولو شك بينهم جري لك طائر سنحا
فمن يفرح ببينهم فغيري إذ غدوا فرحا

....

يودع بعضنا بعضا
وكل بالهوى جرحا

أما المتدارك فهو قليل قديما وحديثا، حتى قال عنه المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس: أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها، تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعر عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء(6).

وفي دراسة لنا قلت: ليس لدينا شعر جاهلي أو إسلامي أوأموي على هذا الوزن(7)

هذا عن الأوزان التي لم ينظم عليها حافظ.

أما الأوزان التي نظم عليها فلم تجئ بصورة واحدة، وإنما جاء نظمه عليها بصورة متفاوتة.

في المرتبة الأولى جاء البحر الكامل وقد نظم عليه حافظ ربع شعره، ثلاثة وخمسون ألف وخمسمائة بيت.

وفي الدرجة الثانية جاء البحر الخفيف، ونظم عليه حافظ:

واحدا وعشرين وتسعمائة بيت أي ما يقرب من 15,5٪ من مجموع شعره وفي الدرجة الثالثة يجيء بحران هما الطويل ونظم عليه حافظ واحدا وستين وثمانمائة بيت، والبحر البسيط ونظم عليه خمسين وثمانمائة بيت أي حوالي 14٪ من شعره.

في الدرجة الرابعة يجيء الرمل وعليه أربع مائة بيت.

يليه الوافر وعليه واحد وسبعون وثلاثمائة بيت.

فالمتقارب وعليه سبعة وعشرون وثلاثمائة بيت.

فالسريع وعليه اثنان وعشرون وثلاثمائة بيت.

فالمجتث وعليه اثنان وتسعون ومائة بيت.

- هذا هو شعره موزعا على البحور

- في الجزء الثاني وردت قصيدة من البحر السريع، عنوانها (تصريح 28 فبراير) عدتها اثنان وثلاثون بيتا، مطلعها:

مالي أرى الأكمام لا تفتح
والروض لا يذكو ولا ينفح
والطير لا تلهو بتدويمها
في ملكها الواسع أو تصدح

لكن السادة الأساتذة محققي الديوان ضبطوا الفعل (تفتح)

بالتشديد وكذلك فعل (ينفح) وبهذا الضبط - الخاطئ - يصير البيت من الرجز وباقي القصيدة من السريع، ومع هذا الخلل في موسيقا القصيدة علقوا على ضبطهم هذا بقولهم، ويلاحظ أننا لم نجد في كتب اللغة (نفخ) بتشديد الفاء، فلعل حافظا رأى هذه الصيغة في كلام بعض المولدين... وهم لا يعلمون أنهم الذين وضعوا هذا التشديد الخاطئ، فضلا عن إخلاله بموسيقى القصيدة... هذه عن شعره وما فيه من ظواهر.

- القافية في شعر حافظ:

جاء شعر حافظ على الحروف العربية ما عدا اثني عشر حرفا لم ينظم عليها، وهذه الحروف التي لم ينظم عليها هي: ث - ج - خ - ذ - ز - ش - ص - ض - ط - ظ - غ - و.

ويلاحظ أن هذه الحروف الاثني عشر من الحروف النافرة التي قل أن نجد شعرا عليها..

وقد شغلت هذه الظاهرة كثيرا من العلماء، لدراسة حروف اللغة العربية، وأيها يصلح أن يكون رويا مقبولا ويكثر عليها الشعر، وأيها نفر منه الشعراء فلم ينظموا عليه...

ومن أقدم من نظر في هذا أبو العلاء المعري، فقد وجدناه يعلق على بعض الدواوين القديمة مستعرضا قوافيها بقوله:... ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئا على الطاء والظاء ولا الشين والخاء... وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بني على الصاد، ولا الضاد، ولا الطاء... وهذا أبو عبادة وله شعر جم ولا أعلم فيما روى له شيئا على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذا لم ينسب في أكثر النسخ..(8).

أما في العصر الحديث فما أكثر الدارسين الذين قاموا بهذه الدراسة لحروف اللغة، ومدى ترددها في أشعار الشعراء..

ها هو المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس يقول: ونحن حين نستعرض الشعر قديمه وحديثه نلحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا ولكنها تختلف في نسبة شيوعها... ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ - حروف تجيء رويا بكثرة وتلك هي: الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين(9).

ب - حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف - الكاف - الهمزة - الحاء - الفاء - الياء - الجيم.

جـ - حروف قليلة الشيوع: الضاد - الطاء - الهاء - الثاء - الصاد - التاء.

د - حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال - الغين - الخاء - الشين - الزاي - الظاء - الواو(10).

ثم حاول - يرحمه الله أن يعلل لهذه النسبة فقال: ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، فالدال مثلا تجيء في أواخر كلمات اللغة بكثرة، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير، بل ربما قل عن العين والفاء - ومع هذا فمجيء الدال رويا يزيد كثيرا عن مجيء كل من العين والفاء(11).

وقد خطا الدكتور حسين نصار

بهذا الإحصاء ـ للدكتور أنيس ـ خطوة إلى الأمام، فعرضه على دراسة إحصائية لجذور اللغة، فتطابقت معه تماما.

يقول سيادته: وقد عرضت تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس على الدراسة الإحصائية لجذور مفردات اللغة العربية التي قام بها الدكتور علي حلمي موسى في الحاسب الإلكتروني فوجدناها تتفق معه اتفاقا تاما، وتختلف في بعض الأجزاء.

فالترتيب الذي خرج به لشيوعها في الموضع الأخير من الكلمة كما يلي، مع استبعاد حروف اللين:

الراء	**494**	**الهمزة**	**185**
الميم	**489**	**الزاي**	**165**
اللام	**462**	**الكاف**	**140**
الباء	**344**	**التاء**	**134**
النون	**344**	**الصاد**	**133**
الدال	**288**	**الشين**	**127**
السين	**283**	**التاء**	**122**
العين	**283**	**الخاء**	**109**
الفاء	**279**	**الهاء**	**98**
الطاء	**268**	**الضاد**	**87**
القاف	**211**	**الغين**	**72**
الجيم	**194**	**الذال**	**59**
		الطاء	**50(12)**

وقام الدكتور عبد الرحمن السيد بإحصاء للقوافي التي وردت في كتاب الأمالي لأبي علي القالي فوجد فيه (7254) بيتا وخرج بالإحصاء التالي:

الثاء لم يرد عليها سوى عشرة أبيات

الزاي 14 بيتا ـ الضاد 14 بيتا ـ الظاء 14 بيتا ـ الهاء 9 أبيات ـ الخاء 7 أبيات ـ الذال سبعة أبيات ـ الشين ثلاثة أبيات ـ الغين لم تأت رويا.

وباقي الحروف جاءت كما يلي:

ر	**1084**	**14,9**	**ت**	**182**	**2,5**
ل	**985**	**13,5**	**ا**	**127**	**1,7**
د	**803**	**11**	**س**	**115**	**1,5**
ب	**775**	**10,6**	**ف**	**108**	**1,4**
ن	**753**	**10,2**	**ض**	**93**	**1,3**
م	**708**	**9,7**	**ل**	**88**	**1,2**
ع	**466**	**6,4**	**ج**	**68**	**0,9**
ر	**265**	**3,6**	**غ**	**65**	**0,8**
ح	**254**	**3,5**	**و**	**26**	**0,3**
ق	**203**	**2,7**	**ط**	**17**	**0,2(13)**

هذا وقد رجعت إلى ديوان علي بن جبلة (العكوك) فلم أجد به شعرا على الحروف التي لم ينظم عليها حافظ.

ـ بعد هذا وجدت في شعره بعضا من ظواهر اللزوم، وبعضا من عيوب القافية.

ـ لزوم ما لا يلزم من شعر حافظ.

من مظاهر اللزوم في شعره أنه التزم بالردف واوا أو ياء في أكثر من قصيدة أو مقطوعة من شعره.

والردف كما نعلم حرف مد أولين يكون قبل الروى، وإذا كان ألفا وجب التزامه، وإذا كان واوا أو ياء تجوز المبادلة بينهما (14)

فمثلا يقول جميل:

ألا ليت أيام الصفاء جديد
ودهرا تولى يا بثين يعود
فنغنى كما كنا نكون وأنتم
صديق وإذا ما تبذلين زهيد

نجد البيت الأول ردف بالواو في حين ردف الثاني بالياء، وهذا ما أتى

عليه الشعر العربي، فإذا خالف الشاعر، فالتزم بأن يكون الردف واوا في كل القصيدة أو ياء، فهذا يعد من لزوم ما لا يلزم.

يقول أبو العلاء: ولو أن قائلا نظم قوا في على مثل: مشوق ووسوق ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم لأن العادة في مثل هذا المبنى أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم لاياء وحدها في مثل: قطين ومعين..(15)

من ذلك مثلا قصيدة حافظ (العمرية) التي أنشأها في سيرة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وهي طريقة تقرب من مائتي بيت، وقد التزم فيها بمجيء الردف ياء في كل القصيدة.

يقول في مطلعها:

حسب القوافي وحسبي حين ألقيها
إني إلى ساحة الفاروق أهديها
لا هم هب لي بيانا أستعين به
على قضاء حقوق نام قاضيها(16)

ومثلها قصيدة ذكرى مجلس شراب، ومطلعها:

فتية الصهباء خير الشاربين
جددوا بالله عهد الغائبين
واذكروني عند كاسات الطلا
إنني كنت إمام المدمنين

وعدة أبيات سبعة عشر بيتا(17)

ومثلها قصيدة عنوانها الشمس، مطلعها:

لاح منها حاجب للناظرين
فنسوا بالليل وضاح الجبين
ومحت آياته آيته
وتبدت فتنة للعالمين

وهي في ثمانية عشر بيتا(18)

وكما التزم حافظ بالردف ياء، التزم به واوا.

يقول في رثاء ابنة البارودي:

بين السرائر ضنه دفنوك
أم في المحاجر خلسة خبئوك
ما أنت ممن يرتضي هذا الثرى
نزلا فهل أرضوك أو غبنوك

وعدة أبياتها اثنا عشر بيتا.

ومثلها قوله:

خمرة في بابل قد صهرجت
هكذا أخبر حاخام اليهود
أودعوها جوف دن مظلم
ولديه بشروها بالخلود

وعدة أبيات ستة أبيات(19).

وهناك قصيدة عنوانها (نادي الألعاب الرياضية) عدة أبياتها خمسة وخمسون بيتا، جاءت على الألف المقصورة، لكن حافظا التزم قبلها بعض الحروف.

فالتزم الواو قبلها في ثلاثة وعشرين بيتا.

والتزم اللام قبلها في خمسة عشر بيتا.

والتزم الهاء قبلها في أحد عشر بيتا.

والتزم الدال قبلها في ستة أبيات.

ومعلوم أن الألف المقصورة، تقع رويا وحدها، وتسمى قصائدها بالمقصورات، ومنها مقصورات ابن دريد، ومطلعها:

يا ظبية أشبه شيء بالمها
ترعى الخزامى بين أطلال النقا
إما تري رأسي حاكى لونه
طرة صبح تحت أذيال الدجى

ويقول أبو العلاء: وقد جاء في أشعار المحدثين شيء من الطويل الأول(20) مبنياً على الألف، وهو الذي يسميه الناس المقصورة، فيقولون: مقصورة فلان، يعنون ماروية ألف،

قال الشاعر:

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها
فما نحن بالأحياء فيها ولا الموتى
إذا ما أتانا زائر متفقد
فرحنا وقلنا جاء هذا من الدنيا

وقد بنى أبو عبادة قصيدة على الطويل الأول، وجعل قوافيها على أروى وجدوى ونحو ذلك، فلزم الواو إلى آخر القصيدة، ولم يجعلها مقصورة، فهذه إن جعل رويها الألف فقد لزم فيها ما لا يلزم وإن جعل الواو فالألف وصل(21).

وأبو العلاء يشير إلى قصيدة للبحتري، مطلعها:

لنا أبدا بث نعانيه من أروى
وحزوى وكم أدنتك من لوعة حزوى
وما كان دمعي قبل أروى بنهزة
لأدنى خليط بان أو منزل أقوى

وقد التزم فيها البحتري الواو قبل الألف المقصورة في كل القصيدة بعكس الشعر الذي ذكره أبو العلاء فلم يلتزم فيه صاحبه شيئا قبل الألف وهذا ما أتى عليه الشعر العربي، وفعل هذا - أيضا - حافظ في قصيدة أخرى.

اعتمد فيها الألف رويا، فقال في قصيدة يعاتب فيها أحد أصدقائه:

تشاءبت عنكم فحلت عرا
وضاعت عهود على ما أرى
وأصبح حبل اتصالي بكم
كخيط الغزالة بعد النوى
وقد زال ما كان من ألفة
وود زوال شهاب الدجى
كأن بقاء الوفا بينكم
وبيني بقاء جباب الحيا
سكنت إليكم ولم تسكنوا
إلي وقد كنت نعم الفتى
ونفسي فريقان هذا به
مزجت الوفاء وذاك الندى
أصبتم تراثا وألهاكم الـ
تكاثر عنا فسر العدا
ومن كان ينسيه إثراؤه
صديق الخصاصة لا يصطفى

إلا أن حافظا في قصيدة نادي الألعاب الرياضية، فعل مثل البحتري، إلا أنه نوع الحرف الذي التزمه قبل الألف.

فقد التزم الواو قبلها فقال:

بنادي الجزيرة قف ساعة
وشاهد بربك ما قد حوى
ترى جنة من جنان الربيع
تبدت مع الخلد في مستوى

ثم التزم اللام فقال:

فيا ناديا ضم أنس النديم
ولهو الكريم وقيت البلى
لياليك أنسى جلاها الصفا
فأسرت إليك وفود الملا

وبعد هذا التزم الهاء فقال:

ولعب هو الجد لو أننا
نظرنا إليه بعين النهى
لدى غير مصر له حظوة
فكم راح يلهو به من لها

وفي النهاية التزم الدال فقال:

على أن في أفقنا نهضة
ستبلغ رغم القعود المدى
وإن لم تكن بلغت أوجها
كذا كل شيء إذا ما ابتدى

- ومن مظاهر اللزوم أيضا، التزامه بالدخيل حرفا بعينه.

والدخيل حرف صحيح يقع بين الروي وألف التأسيس، وهو لا يلزم بعينه بل يباح للشاعر تغييره، قال المتنبي:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى
صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا
إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة
فلا تستعدن الحسام اليمانيا
ولا تستطيلن الرماح لغارة
ولا تستطيلن العتاق المذاكيا

والدخيل - هنا - هو الحرف الذي قبل الياء، وهو متغير كما نرى، وهذا ما أتى عليه الشعر العربي(22).

لكن حافظا التزم به هاء في مقطوعة عدتها سبعة أبيات، فقال:

علمان من أعلام مصر عدا الردى فطواهما
حسن وزهدي لم يتمتع بالشباب كلاهما
سلكا سبيل الحق ما عاشا وما أولاهما
داس الأثيم حماهما تحت الدجى ودهاهما
فرمى النهي والفضل مجتمعين حين رماهما
إن تذكروا همم الرجال فقدموا ذكراهما
أو تسألوني عن شهيدي مبدأ فهما هما

هذه هي ظواهر اللزوم في شعر حافظ.

- أما عيوب القافية فقد عثرنا على السناد بأنواعه، والاكفاء، والإيطاء والسناء هو اختلاف ما يراعى قبل الروى من حروف أو حركات وله خمسة أنواع وقد وقع الخمسة في شعر حافظ.

أ - سناد التوجيه:

وهو اختلاف حركة ما قبل الروى المقيد(23)

ومن ذلك قصيدة حافظ (شكر) وعدتها واحد وأربعون بيتا، مطلعها:

ملكتم علي عنان الخطب
وجزتم بقدي سماء الرتب

والقصيدة توجيهها فتحة ما عدا بيتين، واحدا منهما توجيهه ضمة، وهو البيت السابع والعشرون، يقول فيه:

عرفت مكاني فأدنيتني
وشرفت قدري بدار الكتب

والآخر توجيهه كسرة وهو البيت التاسع والعشرون، يقول فيه:

فلو أن لي مرقصات الخليل
وإعجاز شوقي إذا ما رغب

ومنه أيضا قصيدة (جمعية الاتحاد السوري) وعدتها ثلاثون بيتا، مطلعها:

أيها الوسمي زر نبت الربا
واسبق الفجر إلى روض الزهر

التوجيه فيها فتحة ما عدا بيتا واحدا هو البيت الثالث عشر، فقدجاء توجيهه ضمة، فقال:

أمم تفنى وأركان تهي
وعروش تتهاوى وسرر(24)

وليس معنى هذا أن كل القصائد المقيدة في ديوانه حدث فيها هذا العيب فهناك قصائد كثيرة جاء توجيهها حركة واحدة بدون تغيير.

ومن ذلك مثلا قصيدته في رثاء باحثة البادية، وعدتها واحد وخمسون بيتا، مطلعها:

ملك النهى لا تبعدي
فالخلق في الدنيا سير

والتوجيه في القصيدة كلها فتحة..

من ليوم نحن فيه من لغد
مات ذو العزمة والرأي الأسد

ب - سناد الحذو:

وهو اختلاف حركة ما قبل الردف، ولا يحدث إلا إذا جمع الشاعر بين

نوعي الردف (المد واللين) والمد يسبق بحركة من جنسه، الواو تسبق بضمة، والياء تسبق بكسرة، أما اللين فيسبق بفتحة..

من شواهده قول عمرو بن كلثوم في المعلقة:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا
ولا تبقي خمور الأندرينا

ثم قال في أحد أبياتها:

كأنهن متونهن متون غدر
تصفقها الرياح إذا جرينا

وقد وقع هذا السناد مرة واحدة في شعر حافظ:

- قصيدة (ذكر مجلس شراب) يقول في مطلعها:

فتية الصهباء خير الشاربين
جددوا بالله عهد الغائبين

والردف فيها ياء مد كما ترى لكنه في البيت السابع، قال:

وسقاة صفقت أكوابها
بعضها البلور والبعض لجين

فجاء الردف لينا، وحدث اختلاف الحذو....(25)

جـ ـ سناد الإشباع:

وهو اختلاف حركة الدخيل (وهو الحرف الصحيح الذي يقع بين الروى وألف التأسيس)(26).

في الجزء الثاني ورد كتاب حافظ للأستاذ الشيخ محمد عبده، به مقطوعة شعرية تتخللها سطور نثرية، جاء من أبياتها قوله:

فإن شاء فالقرب الذي قد رجوته
وإن شاء العز الذي أنا آمل
وإلا فإني قاف رؤية لم أزل
بقيد النوى حتى تغول الغوائل

د ـ سناد الردف:

وهو الجمع بين بيت به ردف وآخر بلا ردف، والردف حرف المد أ واللين يكون قبل الروى. ووقع هذا العيب في شعر حافظ مرة واحدة، فهناك مقطوعة عنوانها (طول الليل) عدتها أربعة أبيات، ردف واحد منها فقط وترك الباقي.

يقول:

أقضيه في الأشواق إلى أقله
بطيء سري أبدي إلى الليث ميله
وليس اشتياقي عن غرام بشادن
ولكنه شوق امرئ فات أهله

الخ الأبيات....

هـ ـ سناد التأسيس:

وهو الجمع بين بيت مؤسس (به ألف التأسيس) وآخر مجرد منها.. من ذلك قول حافظ تحت عنوان (شكوى مصر من الاحتلال) وعدتها ثمانية أبيات، أسس بيت واحد منها.

يقول في مطلعها:

لقد كان فينا الظلم فوضى فهذبت
حواشيه حتى بات ظلما منظما

ثم قال:

أعد عهد إسماعيل جلدا وسخرة
فإني رأيت المن أنكى وآلما

وهناك مقطوعة عدتها سبعة أبيات جعل حافظ فيها الروى الهاء وهي لا تكون رويا إلا إذا سكن ما قبلها أو كانت من أصل الكلمة فمن النوع الأول قول الشاعر:

كم مربي فيك عيش لست أذكره
ومربي فيك عيش لست أنساه

وقول الآخر:

ميلوا إلى الدار من ليل نحييها

نعم ونسألها عن بعض أهليها

وقوله:

عجبا للمسيح بين النصارى

وإلى أي والد نسبوه

فقد سكن ما قبل الهاء في الأبيات السابقة، لأن ما قبلها حرف مد.

وقد يكون ما قبلها حرفا صحيحا ولكنه ساكن، من ذلك قول الشاعر:

ألا لا قبح الرحمن ذاك الوجه من وجه

فما إن عاين الناس له في الناس من شبه

فإذا لم يسكن ما قبل الهاء وجب أن تكون أصيلة، حتى تكون رويا.

من ذلك قول الشاعر:

أبصرت أعمى في الضباب بلندن

يمشي فلا يشكو ولا يتأوه

فأتاه يسأله الهداية مبصر

حيران يخبط في الظلام ويعمه

وهكذا..

لا تكون الهاء رويا إلا إذا كانت واحدة من هذين النوعين(27) لكن مقطوعة حافظ ليست من هذين النوعين، بل فيها أبيات بها الهاء أصل من الكلمة وغيرها بها هاء يجب أن تكون أصلا ولا يصح أن تكون رويا..

وها هي المقطوعة:

شرف الرياسة يا محمد زانه شرف النهى

برادن من نسج الجلال إليهما الفجر انتهى

جعلا مقرك يا محمد فوق أكناف السهى

زانتك ألقاب الرجال العاملين وزنتها

أمنية قد نالها أمل الخلود ونلتها

فاسلك سبيلك في الجهاد موفقا ومنزها

واحفظ لمصر حقوق مصر فأنت في الجلي لها

فالهاء في الأبيات الثلاثة الأولى وكذلك في البيت الخامس والسادس يصح أن تكون رويا وليس كذلك باقي الأبيات.

- وهناك عيب آخر وقع في شعره وهو الإيطاء.

والإيطاء تكرار القافية بلفظها ومعناها قبل سبعة أبيات

ففي رثائه لسعد زغلول قال:

ما أن أول كوكب

في الغرب أدركه المغيب

ثم قال في البيت الرابع:

لم يثنه عنك الرئيس

ولا رمى عنك الخطوب

ثم قال في البيت السادس:

عجبا أتحمي أمة

وتخاف جانبك الخطوب

فكرر القافية بلفظها ومعناها، ولم يفصل بينها وبين سابقتها إلا بيت واحد(28)

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الأشعار:

1- ديوان حافظ إبراهيم تصحيح إبراهيم الإبياري وزميليه ط 2- القاهرة 1980.

2- ديوان الحماسة لأبي تمام، تح الدكتور عبد الله عسيلان، الرياض 1980.

3- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات تح الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر 1958.

4- ديوان هدير الصمت للدكتور عبد اللطيف عبد الحليم، مكتبة النهضة المصرية 1987.

ثانيا النصوص العروضية

أ- الكتب:

1- العروض والقافية دراسة ونقد، للدكتور عبد الرحمن السيد، القاهرة 1964.

2- الفصول في القوافي لابن الدهان، تح الدكتور محمد الطويل، دار الثقافة العربية، القاهرة 1992.

3- القافية في العروض والأدب. للدكتور حسين نصار، دار المعارف، القاهرة 1980.

4- القوافي لأبي يعلى التنوخي، تح الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة 1975.

5- القوافي للمبرد، تح الدكتور رمضان عبد التواب، القاهرة 1957.

6- الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تح الحساني حسن عبد الله، القاهرة 1966.

7- مختصر القوافي لابن جني، تح الدكتور حسن شاذلي فرهود، الرياض 1977 ط 2.

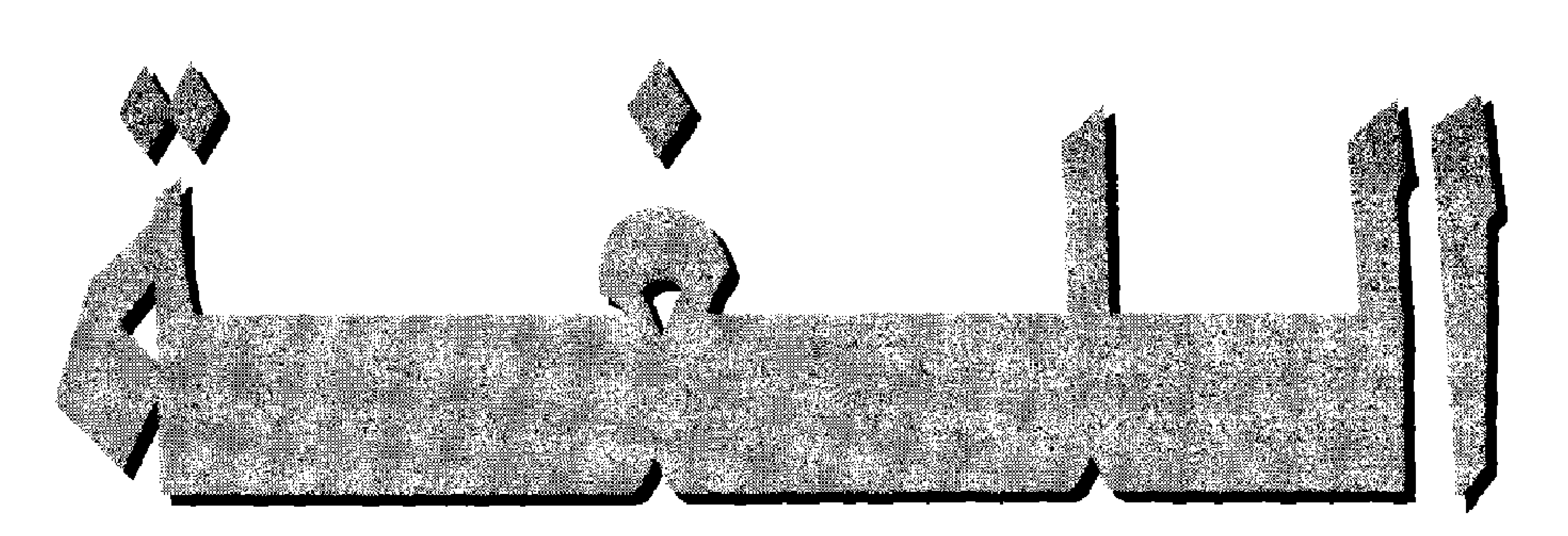
8- مقدمة اللزوميات لأبي العلاء المعري، دار صادر 1961.

9- موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس، القاهرة 1972.

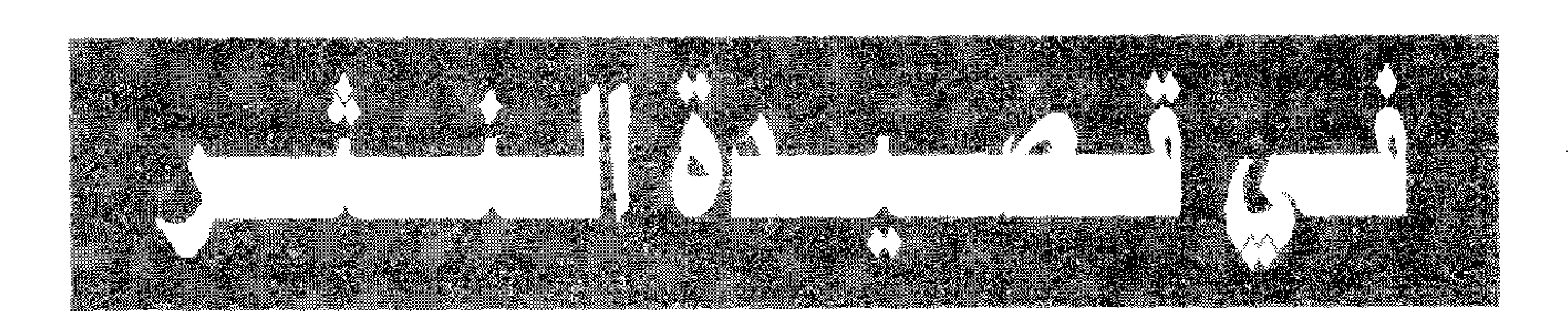
ب- المقالات:

1 أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك، مقال للدكتور محمد الطويل في مجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة ع 22 ديسمبر 1997.

١ـ ضبطه وصححه وشرحه الأساتذة: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري.
2ـ بعض هذه القصائد كانت من أصوات الأغاني على ما ذكر أبو الفرج..
3ـ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تح محمد يوسف نجم، دار صادر 1958.
4ـ شعر عبد اللطيف عبد الحليم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1987 هذا وللشاعر ديوان آخر يسمى مقام المنسرح كل ما فيه من شعر على هذا الوزن.
5ـ حماسة أبي تمام، تح عبد الله عسيلان، السعودية 1981.
6ـ موسيقى الشعر 103.
7ـ أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك، مقال للدكتور محمد الطويل في مجلة كلية دار العلوم ـ ديسمبر 1997 ع 22.
8ـ مقدمة اللزوميات.
9ـ هكذا وردت بهذا الترتيب.
10ـ موسيقى الشعر 248.
11ـ السابق، الصفحة نفسها.
12ـ القافية في العروض والأدب 58 وما بعدها.
13ـ العروض والقافية دراسة ونقد 101 وما بعدها.
14ـ راجع مثلا القوافي للمبرد 4 نشرة الدكتور رمضان عبد التواب، ومختصر القوافي لابن جني 24، نشرة الدكتور حسن شاذلي فرهود
15ـ مقدمة اللزوميات 30.
16ـ ديوانه 1/ 149.
17ـ السابق 1/244.
18ـ راجع غير هذا 1/149 ـ 171 ـ 233ـ2/106ـ 112ـ 119.
19ـ وراجع غير ما سبق 1/246.
20ـ أي على الصورة الأولى من بحر الطويل، ومعلوم أن له ثلاث صور.
21ـ مقدمة اللزوميات 38.
22ـ راجع مثلا القوافي لأبي يعلى 76، والكافي للتبريزي 56.
23ـ راجع مختصر القوافي لابن جنى 29، والفصول في القوافي لابن الدهان 75.
24ـ وراجع غير هذا 2/109، 2/258.
25ـ أشار إلى هذه مصححو الديوان.
26ـ راجع القوافي لأبي يعلى 157.
27ـ راجع مثلا: مقدمة اللزوميات لأبي العلاء المعري، موسيقى الشعر 252 وما بعدها، القافية في العروض والأدب 47 وما بعدها.
28ـ أشار إلى أن هذه محققو الديوان.



اللغة الشعرية



في قصيدة النثر

● سعيد أصيل ـ المغرب

تقديم

شهد ظهور «قصيدة النثر» مع تجمع «شعر» ـ خصوصا ـ معارضة شديدة ورفضا يكاد يجمع عليه أغلب شعراء ونقاد تلك الفترة، وتزعمت باقي المنابر الثقافية ـ إلا ما نذر ـ الدفاع عما أسمته حينا «بالهوية العربية» أو «الذات العربية» حينا آخر؛ أو اعتبرت هذه القصيدة «خيانة للغة العربية وللعرب» أو «نكسة فكرية وحضارية» إلى غير ذلك من النعوت.. وقد عملت مجلة «الآداب» البيروتية وغيرها على نشر مقالات يرد فيها كاتبوها على دعاة هذا النص الجديد ومسانديه، ويكفي أن نشير إلى أن مقالات نازك الملائكة التي هاجمت فيها قصيدة النثر وأصحابها قد نشرت على أعمدة هذه المجلة؛ قبل أن تجمع وتنشر في كتاب «قضايا

الشعر المعاصر».. واستمر الجدال طويلا بين الرفض والقبول، ودافعت «شعر» عن هذه القصيدة؛ معتبرة إياها نموذجا حداثيا عالميا ورائدا؛ فلماذا لا يأخذ به الشعراء العرب ويكتبونه مستفيدين مما يتيحه لهم من إمكانات؟!، وما الذي يضير أن يأتي الشاعر بقصيدة خالية من الوزن؟!...

ولعل أهم الدراسات التي حاولت أن توطن لهذا النص دراسة أدونيس الرائدة التي نشرها في العدد الرابع من مجلة «شعر» (سنة 1960م)، وكانت أول دراسة عربية نقدية لهذه القصيدة، ثم تلاها أنسي الحاج في مقدمة ذبح بها ديوانه «لن» الصادر في نفس السنة، والذي جاء كله محتويا على قصائد نثر تميز أغلبها بالقصر... وقد اعتمدا معا على ما جاء في أطروحة سوزان برنار -SU SANNE BERNARD; قصيدة النثر: من بودلير إلى أيامنا (Le poeme en prose: De Baudelaire jusqu'a nos jours الصادر في طبعته الفرنسية سنة 1959؛ وليس هذا مجال التفصيل في القضية، وإنما حسبنا أن نؤكد أن الصراع الطويل والمرير الذي دار حول «قصيدة النثر» قد خفت حدته الآن، واتخذ منحى آخر مغايرا تماما، ولم يعد الإشكال هو الوزن، وإنما الأهم هو «الشعر»... إن القضية، إذن، هي قضية «شعر»/ قصيدة، ولا يهم بعد ذلك إن جاء موزونا أو غير موزون، بل عليه أن يحتوي على مكونات الشعر وعناصره وخصائصه...

وهذا المقال سنخصصه للحديث عن «اللغة الشعرية» في قصيدة النثر * من خلال نموذجين رائدين لهذه القصيدة هما: محمد الماغوط وأنسي الحاج، لنبحث في مستويات اشتغال هذه اللغة وبعض خصائصها ومميزاتها في إطار دراسة تطبيقية، تنطلق من إحدى قصائد ديوان الماغوط «غرفة بملايين الجدران» وإحدى قصائد ديوان (لن) لأنسي الحاج...

- مدخل:

إذا كان الشعر هو لغة، بالدرجة الأولى، فإن هذه اللغة التي يستخدمها هي غير اللغة العادية التي تستخدمها مجالات تعبيرية أخرى، ولذلك فإن اللغة الشعرية خلقت خصوصيتها، وعملت على استخدام الكلمة كأداة للتعبير، فكان الشعر بذلك «استكشاف دائم لعالم الكلمة واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة» (1)، من هنا أضحت لهذه الكلمة «جذورها السحرية التي وضعتها بديلا للشيء المقصود والمطلوب، فهي لا ترمز إليه، وإنما تحتوي أهم خصائصه، فهي صوته وإيقاعه وحجمه ولونه، وهي أيضا جماع حركته النفسية»(2).

لقد شهدت هذه اللغة الشعرية تطور هاما وكبيرا منذ القديم، وعرفت عدة محاولات تجديدية داخلها، ففي العصر العباسي - مثلا - حاول العديد من الشعراء «خلق» لغة متميزة، تقترب أحيانا من لغة الحياة اليومية، كما فعل أبو نواس وبشار وأبو

العتاهية.. وغيرهم، أو تتعالى عن اللغة السائدة لتخلق لغة أكثر توهجا وبعدا عن المألوف من أساليب الفعل الشعري آنذاك، ومثل هذه المحاولة الشاعر أبو تمام الطائي خير تمثيل..

لكن هذه اللغة سرعان ما تراجعت خلال عصور الانحطاط واتجهت نحو التقليد والاجترار حتى عند شعراء «النهضة» رغم بعض محاولات شوقي وحافظ، ثم استأنفت تطورها مع شعراء الرومانسية الذين حرروا الكلمة الشعرية من قوالبها الجاهزة، وخلقوا تراثا لغويا جديدا وثميناً.. إلا أنها، مع ذلك، ظلت حبيسة الروح، غارقة في غياهب الأحلام، منعزلة في برجها الذاتي والوجداني، منغلقة، هاربة من الواقع اليومي وتناقضاته...

غير أن الشعر المعاصر - الذي انطلق من خضم الصراعات الواقعية والفكرية والسياسية، وفي خضم حياة مضطربة، قلقة متشابكة وظروف عصيبة - حاول أن يخلق لنفسه لغته الخاصة التي تنسجم مع تحولات حياته الجديدة، بعيدا عن الاحترار والهروب والأحلام، بل إنه أثبت، قدرته الكبيرة على تطويع اللغة اليومية العادية، وخلق لغة من داخلها لغة موحية إيحائية شاعرية من خلال علاقات الكلمات، نزلت إلى الأرض وجعلتنا نجوب الشوارع والأرصفة، ونلتقي بالناس العاديين بكل أشكالهم وشتى ميولهم.. دون أن ننسى وجود اتجاهات أخرى خلقت لها لغة خاصة متعالية عن الواقع لكنها لم تبتعد عنه، بل انطلقت منه، وعبرت عنه انطلاقا من «رؤيا» خاصة وجديدة، جعلت من نفسها علاقة متمردة باللغة، من جهة، والوجود من جهة ثانية... من هنا كان لابد للشاعر المعاصر أن يؤسس لغته الخاصة، حسب طبيعة التجربة فنتج، بذلك، عن هذه العلاقة بين اللغة والوجود «أن تميزت لغة الشعر في مجمله، كما تميزت لغة كل شاعر على حدة، بل أحيانا تتميز لغة كل قصيدة بميزة التفرد، ذلك أن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة، وهي الضرورة التي يحس بها الشاعر المعاصر، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود، أي لكل تجربة جزئية لهذا الوجود، لغتها الخاصة»(3).

من هنا نشأ للشاعر معجمه الشعري الخاص، الذي يتميز بكونه متصلا مستقلا في نفس الوقت ليشكل جسرا بين داخل النص الشعري الخاص وخارجه أي واقعه الذي أنشأه وساهم في بلورته، بعدما تحول كل شيء إلى «ذاكرة» شعرية لدى الشاعر، تتصل بوعيه وبلا وعيه معا، ليتم ترك التحكم للخاصية الإبداعية لتوزيعها، مما يجعل الشاعر أكثر ممارسة وامتلاكا للغة وتصرفا فيها، حيث يبني معجمه الخاص وأسلوبه الذاتي، لتأخذ الكلمات - ضمن هذا المعطى الفني - دلالاتها الإيحائية الخاصة، لذا كان المعجم الشعري نسقاً خاصا لا يجب اعتباره خلاصة لغوية لمفردات تتكرر في النص الواحد أو في مجموعة من النصوص، كما يرى فالبري وغيره من النقاد، بل إنه إفراز خاص وبؤرة

لمفردات وصور التخيل الفردي والجمعي، ولذا فإنه لايمكن أن يكون جرداً إحصائيا، بل هو سيرورة وصيرورة خطية تشكل متوالية بيانية عامة، تكون مؤشرات ومعايير دقيقة لتحليل عوالم النص وعلاماته المؤسسة، تحولا وتوليا دلاليا، هو ابداع لدلالات جديدة بالنسبة للوحدة المعجمية الموجودة أصلاً في معجم اللغة، فيسمح لها ذلك بالظهور في سياقات جديدة لم تتحقق فيما قبل، تدخلت فيها قوة الفنان الشعرية وحولتها إلى دلالات متميزة شعرية، تطفح بجمالية حارة متعالية عن لغة المعجم الباردة...

من هنا سنحاول مقاربة اللغة الشعرية عند كل من محمد الماغوط وأنسي الحاج، باعتبارهما يمثلان اتجاهين مختلفين في التعامل مع اللغة إذ أن كلا منهما يستند إلى استعمال لغة عادية اعتيادية، لكن بدلالات مختلفة وفي إطار مغاير، كما سنرى، لهذا سنبحث في فضاءات هذه اللغة ومستوياتها للتعرف على بعض السمات الأساسية التي تؤطر نصهما الشعري وتسيج معجمه الخاص ضمن سياق «قصيدة النثر» العربية...

١ - اللغة الشعرية عند محمد الماغوط:

تعتمد لغة الماغوط على ما يسميه كمال خير بك ب «تبسيط الخطاب الشعري» من خلال «شعرنة المفردات الشعبية»(4)، وبذلك يلجأ في تعامله مع المعجم الشعري، إلى حقل شعبي عام وبسيط، ينزل من خلاله إلى داخل الحياة اليومية، ويلتقط من عمق الواقع وتفاصيله اللغة الشعرية الخاصة، مما جعل لغته بسيطة في تركيبها وصياغتها بل أحيانا، حتى في صورها.. من هنا سنحاول مقاربة هذا المستوى الواقعي من المعجم الشعري عند الماغوط، والذي أكسبه خصوصية شعرية في عالم الشعر العربي المعاصر، وجعله شاعراً «شعبيا» بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وسنأخذ كمثال تطبيقي لعملنا، قصيدة «بكاء الثعبان» من ديوانه «غرفة بملايين الجدران» (5) حيث نجد الشاعر، منذ بداية القصيدة ينزل بنا إلى أرض الحياة اليومية البسيطة في عاداتها وتفاصيلها عندما نستيقظ ولا نجد من نحب

ونفكر بالأيام الطويلة
التي قضيناها في الحنين والتسكع
وقذف الجوارب المبللة في الزوايا...
لا نفكر بالخدود الناعمة
وأوراق الشجر في الغابات
ولكننا نفكر بالوحل والدم
بالأسنان النخرة
والفطائر المقذوفة من صهوات الجياد»

فاللغة هنا تحيل على الواقع، بكل تفاصيلها وتجلياتها لتصف عادة الاستيقاظ المبكر، وبعض العلاقات اليومية والصور الحياتية المألوفة (الوحل - الأسنان النخرة - الفطائر المقذوفة من صهوات الجياد...)، إنها جزئيات مهملة تنتمي إلى عالم

القرية، عالم الريف الذي عاش فيه الشاعر طفولته، وهجره إلى المدينة، لكن حنينه إليه ظل ساكنا في داخله ليتحول إلى جو القصيدة وينعكس في طياتها.. وهو، إذ يغوص في هذا العالم الاعتيادي والمألوف - واقعيا - يحاول أن يخلق علاقات بين الأفراد تسمو بها إلى عالم الشعر، حتى تفقد الكلمة العادية جمودها، وتشحن بحرارة الشعر وطاقته...

والشاعر لا يتقيد بشيء، أو يختار ما «يريد» وتمليه عليه المواضعات الشعرية أو «الفكرية»... بل نراه يعكس الصور اليومية، وحتى المنفرة منها، بمنتهى التلقائية، ودن قيد أو شرط:

- والعمش يغطي عيونها الصغيرة البراقة

- الفطائر المقذوفة من صهوات الجياد

- والغدد خارجة من الفم

إنه الصدق الواقعي الذي لا يكتفي الشاعر بالتعبير عنه وعكسه، بل إنه يريد أن يجرنا إلى داخله، كي نشاهده من خلال القصيدة، لا أن نتخيله فقط، كل ذلك في لغة تقارب إلى حد بعيد لغة التواصل اليومي.. ونجد هذا الحضور المكثف لعناصر الواقع اليومي كأشخاص أيضا:

- إلى ماسح الأحذية في الفيضانات

الذي يبدو مهمشا، حاول الشاعر أن يولجه في شعره ويعبر عنه ك «بطل» لا كإنسان بائس فقط... وكذلك هذا الإنسان الريفي، صاحب (الأسنان النخرة) وهذا الإنسان المهمل، الذي يعكس سلوكات يومية:

«ونحن نتثاءب
ونحرك عظام القصائد
ونحن نضحك
نحرك دموعنا بالدبابيس
وناكشات الأسنان»

إن بطل الماغوط ليس هو ذاك البرجوازي، الذي يتصرف بلياقة مفرطة أو يسلك سلوكات «متحضرة»، وله خادم يقوم عوضه بالأعمال التي من المفترض أن يقوم بها.. بل هو دائما هذا الإنسان البسيط، لكن هذا البطل «لن يبق هنا على حاله، فإن فيه (...) توزعا وتنازعا وتركيبة وهذه أمور تشكل نمذجتها كما تستعصي على الاستواء في نسق، وبدون ذلك لا سبيل إلى تناقل الشخصية وتداولها» (6)... كل هذا يجعلنا ندرج الماغوط ضمن تيار «الواقعية الإشتراكية» الذي هيمن زمنا طويلا على الساحة الثقافية والسياسية العربية، خصوصا في سوريا من خلال (الحزب القومي) وظل مستمرا فيما بعد ليشكل تيارا خاصا في عالم القصيدة العربية..

لكن الذي يستوقفنا كثيرا في شعر الماغوط، عموما، هو علاقته بالمرأة هذه العلاقة التي تبدو لنا أكثر حسية عنده من أي شاعر آخر:

نحن الأطفال الكبار
قارعو النهود بالسلاميات
عندما نستيقظ ولا نجد من نحب
ونتذكر الحواجب الصغيرة
والنهود الملطخة بالحبر في الشمال
ليس لنا إلا النواح الحزين

القبض على القصائد.. وخنقها كالعصافير
القبض على الرحم وشده كحلقة الباب

بحيث لا تعدو هذه المرأة أن تكون ذلك الجسد الذي يشتهي أو تلك الحبيبة المفقودة، التي يبحث الشاعر فيها عن الدفء عبر الالتصاق بجسدها، لا كعاطفة سامية، من هنا يكثر ذكر الحرمان الذي يهيمن على قصائد الماغوط، ويجعله دائم البحث عن هذا الجسد المحروم منه في الغالب، يتبلور ذلك أكثر في لغة الخطاب الموجهة إليها كجسد (النهود - الحواجب الصغيرة - الرحم - الشد - الخدود...) فالمرأة - إذن - هي ذلك الجسد الذي يشتهي حيث «لا نلمح عند الشاعر أثرا للمرأة الفلاحة المنتجة أو العاملة في المدينة أو المربية والموظفة الخ... ولا نسمع صوتا يدافع عن حرية المرأة، أو رأيا يطالب بمساواتها مع الرجل... إذا فالمرأة عند الشاعر معزولة عن شروطها الاجتماعية ذات وظيفة واحدة عند الماغوط هي الجسد إنه موقف في منتهى السلفية والجسدية»(7).. ومع ذلك فإن هذا لا ينفي ورودها أحيانا كرمز للوطن؛ وأحيانا أخرى كأم، وهنا تختفي ظرفيا لغة الجسد كشهوة وجنس، وتبقى حاضرة كجسد طبيعي.. وفوق هذا كله يبقى عالم الماغوط الشعري عالما متنوعا بقدر تنوع الواقع نفسه. الذي يستقي منه لغته، حيث نراه يتجول بنا في شوارع المدينة والمقهى والأرصفة ويعانق العاهرات، ويتفحص النساء ويباغت المهملين ويحن إلى الريف والفلاحين ويترقب الثورة..

يبقى أن نشير إلى بعض الخصائص اللغوية التي تميز لغة الماغوط - بالإضافة إلى ما ذكرنا - كإدخاله لبعض التعابير اللغوية العامية كما في القصيدة:

لقد هدتنا الأيام يا صغيرتي
بغلايين معبأة حتى الأنف

بالإضافة إلى العديد من المفردات الجديدة التي لم تكن مستعملة في اللغة والمستقاة من لغة الشارع واليومي ك «الباص» وغيرها...

كل هذا - إذن - يجعل المعجم الشعري عند الماغوط معجما واقعيا ماديا وحسيا متنوعا، نادرا ما يتخطى حدود الحياة اليومية، حيث يكفي للأشياء/ العناصر أن توجد في القصيدة لتترك كي تتكلم، وتدخل لغة الشعر عبر علاقاتها بعضها ببعض. لكن هذه اللغة ليست لغة وصفية فحسب، كما يتبدى من خلال النظرة السريعة، بل هي لغة احتجاج حاد ومرتفع وغاضب، لغة تنطق بعمق عن موقف ساخط من لدن الشاعر يجعلنا - وكما يقول هو نفسه - «ضد أن نعالج الأشياء من خلال مظاهرها، يجب أن تغوص إلى الأعماق، على الكاتب أن ينزل إلى الزواريب إلى الحارات الفقيرة، إلى البؤس «(ويهتم ب)» الجزئيات الصغيرة (.....) التي تشكل القضايا الكبيرة. لكن بقية الكتاب يخطئون عندما يبدؤون بمعالجة القضايا الكبيرة، ويهملون الجزئيات، ولذلك

لم يحققوا شيئا إلى الآن».(8) فهل حقق الماغوط شيئا بعمله الشعري هذا ولغته الخاصة؟!...

فعلا؛ لقد حقق الماغوط خصوصية متميزة وصوتا شعريا فريدا جعله «الأرسخ في القصيدة السورية الراهنة، وهو الرسوخ ذاته في القصيدة العربية الراهنة، بل لا نكاد نعرف شاعرا تشربته القصيدة العربية كما تشربت محمد الماغوط» (9) وما كان ليحقق هذا الإنجاز إلا بلغته الشعرية تلك وخصوصيتها، التي جعلتها تقارب «جماليات نثر الواقع» - على حد تعبير محمد جمال باروت - في بنيتها العميقة، باتكاءاتها على لغة معجمية جزئية، تنبع من داخل اللغة الاعتيادية لتحاول «تفجيرها» بمنحها طاقات وعطاءات شعرية ترتبط بذات الشاعر وخاصيته الابداعية الفنية، مما أخرجها من عالم ساكن؛ كعناصر جامدة محنطة، إلى عناصر مرتبطة بالشعر وبالحياة من جديد... كل ذلك جعل القصيدة الماغوطية قصيدة ثرية، تتشكل من معجم دلالي خصب وكثيف لا ينضب، خاصة وأن هذا أتاح له حرية كبيرة في التصرف في اللغة وتوليدها...

يبقى أن نشير إلى أن هذه اللغة الماغوطية بمرونتها وانفتاحها وتلقائيتها، قربت شعر الماغوط إلى عدد كبير من الجمهور، وأكسبت نصه الشعري خاصية الشيوع أو «الدوام» - كما يسميها ليفن - دوام الانطباع، وجعلته «يتمتع بكفاءة لكي يدوم في ذاكرة القارئ»(10) ما دامت هذه اللغة «تسيب النطق (و) تتركنا في المتاهة، وهي إذ تتوخى تحرير التعبير تترك للذاكرة التقاط ما تقدر أو تشاء، وتدعوها لتمارس عفويتها، أو تتركها لمثل هذه الممارسة، وتخلق ما يمكن أن تخلق من عالم»(11).

2 - اللغة الشعرية عند أنسي الحاج:

برجوعنا إلى مقدمة ديوان «لن»(12) نجد هذا الإلحاح - من لدن الشاعر - على الهدم والبناء والتطلع إلى حرية أكبر من خلال «دفعة فوضوية هدامة» تعقبها «قوة تنظيم هندسي (ص 17).. وبذلك توفر قصيدة النثر «حرية شاسعة وإمكانات لا تحصر في عمل الخلق وطلب اللانهائي والمطلق»(ص 18)، من هنا راح أنسي الحاج «يجدد »في اللغة ويثور عليها، فخلق لغة خاصة به، لتصبح قصيدة النثر عنده مولودا جديدا أجهز على اللغة «السلفية» الشائعة وأدخل في جسدها مظاهر جديدة تقتحمها بفعل الحرية التي أحاط بها نفسه وجعلها منبع الجديد، يتخطى بها برج اللغة ويخلق تراكيب غير مألوفة... وسنحاول أن نقف عند أهم المظاهر التجديدية في لغة أنسي الحاج،

وداخل هذه المظاهر سنبحث بعض المستويات المعجمية التي تميز عالمه الشعري:

1 - تحطيم نظام اللغة العربية ونحوها وصرفها: وذلك باستعمال جمل على غير ما عهدته العربية وما

سارت وفقه قواعدها ونصت عليه، حيث يستعمل أحيانا جملا ناقصة مبتورة (لعل الجماد) - (ص 50) (فلا أزال) (ص 28).. وكذلك العبث بالضمائر واستعمالها بطريقة غير مألوفة (ولا أنت يعلم) (ص 72) - (لا أنت لا أحد) (ص 87)...

هذا بالإضافة إلى اشتقاقات لغوية ضمن صياغات جديدة مثل (لقد كان في فمي سهام وآباء بريص أقتل!) (ص 41). أو وضع ترتيب غير «سليم» لأجزاء الجملة (سوف مالحة أرشفك من بحرك) (ص 71)، حيث فصل الفعل عن الأداة المشيرة إلى المستقبل (سوف) وأورد الصفة قبل الفعل، (أنا لكي أقول هه!) (ص 46).

هذا بالإضافة إلى تأليف «جمل» عديدة من حرف واحد، أو إدخال هذا الحرف في غير موضعه المعروف، أو ورود أسماء منفردة لا يحيل بعضها على بعض دلاليا - في الظاهر - تبدو مستقلة، متحررة من روابط العطف أو الضمائر أو غيرها:

- يا رجلك ترتع في نظراتي النواحة...

- ييأس، يجن ويسرع
لن
حكمة هذياني
لن
يا جدار العيون
أيها الموعود لن
يا آخر كرية
على الشمس لن
على صخرة اليوم الثالث (....)
لن (ص 111-112)

ويرجع كمال خير بك هذا البناء من التعبير الجديد إلى تأثير الترجمات شبه الحرفية للشعر الأجنبي بعدم مراعاة خصوصية التعبير في اللغة العربية واللغة الأجنبية المترجم عنها.. كما تشكل ظاهرة بناء سطر كامل بكلمة واحدة «في الشعر الحديث إشارة انقطاع جدي مع القوانين والقواعد التركيبية للغة الشعرية التقليدية» (13) وهكذا يأخذ هذا التحطيم صيغة التقطع والبتر غالباً. وهو عنصر مرتبط أساسا بعنصر الإيقاع. ونشير إلى أن هذه السمة التي تميز انسي الحاج خاصة تعتبر ظاهرة شبه عامة عند شعراء النثر الذين يسيرون في نفس النهج تقريبا كتوفيق صايغ ومحفوظ عصام وغيرهما...

إن هذا الاختلال في لغة شعر أنسي الحاج جعلها لغة جديدة بحيث تعتبر عنصرا رئيسيا وهاما وظاهرة لافتة للنظر، يعبر عن جدة التجربة مما جعل لغته ثرية فتحت أمامها آفاقا للتعبير غير مطروقة، وجعلتها أكثر إثارة واستفزاز للعقل والخيال وحتى للحرية نفسها!...

2 - تركيب الجمل بمزج العامي والفصيح:

وذلك بإدخال كلمات عامية وصرفها في جمل فصيحة: (انفلش قنبلة) (ص 69) حيث «فلش» عامية سريالية، و«نَيْشني» (ص 32) حيث يرجح كون الاسم الذي اشتقت منه صيغة الفعل هنا إلى أصل فارسي. وهنا لا يأتي الأصل العامي إلا ليزيد

التعبير التباساً رغم ظاهر التبسيط الذي يحققه في النص (14)، وأحيانا تأتي كلمات وألفاظ فصيحة لكن في سياق ومعنى عامي ينتمي إلى التداول اليومي، مثل:

- كم تفلفلوا! (ص 36)
- لا تنبق (ص 72)
- تفصفصه (ص 79/ 80)

ثم نجد أيضا كلمات وألفاظا قامت على اشتقاقات جديدة غير معهودة في اللغة العربية:

- أتمسرح (ص 63) التي تم اشتقاقها وتخريجها من الاسم (المسرح)
- أسرطن (ص 112) والتي تم تخريجها من الاسم (السرطان)....

- 3 - التركيب بقلب المألوف:

حيث اعتماد المفاجأة وخرق التوقع اللغوي المألوف للعبارة بتأليف جمل وعبارات مخالفة لبعض التعابير الشائعة كقوله (الصبر قبر) (ص 30)، والتي تحيلنا ضمنيا على عبارة (الصبر مفتاح الفرج)؛ فتم تحويرها، و(حاول قمع الثورة لكن دون عبث) (ص 30) وهو التعبير النقيض لعبارة (دون جدوى - أو (دون فائدة).

وداخل هذا المظهر نسجل وجود حقل معجمي ديني مسيحي تضميني يحيل على العديد من التعابير التي تعود أصولها إلى مصادر إنجيلية تم تحويرها... فعندما نقرأ «من ضربني على خصيتي اليمنى أصاب، لأنني أضعت اليسرى. من وجد لي خصيتي اليسرى فليأكلها لأنني سأفقد اليمنى» (ص 30) نتذكر قول يسوع المسيح «من ضربك على خدك الأيمن فأدر له خدك الأيسر.. «وكذلك تعيدنا تعابير مثل «إنني أعتصم بالقبر فعلى القبر السلام والقهر المسرة» (ص 42) و «تعالوا إلي «(ص 46) و «لتتجشأ حنجرتك وليأت ملكوتك» (ص 60) و «احبوا بعضكم (.....) بعضا» (ص 76)... إلى الأناجيل الأربعة وكلام يسوع والقديسين فيها» (16). لكن هذا الإطار لا يتجاوز التعابير التي يوظفها الشاعر فقط لأن هذا الحقل يشكل حاجزا أمام الشعر الطافح إلى الحرية بجميع مظاهرها وتجلياتها، فشاعر ثائر على جميع القيم السائدة سواء الثقافية أو اللغوية أو الإيديولوجية أو الفكرية، كأنسي الحاج، لا يمكن أن يتعاطف مع هذا المنطلق، ولذلك نجده يصرفه في غاية غير غايته وفي اتجاه معاكس ومناقض... إنه الهدم وإعادة البناء التي تحدث عنها...

4 - التمرد والتحرر من خلال التحويل اللفظي وزلزلة اللغة القديمة والسائدة:

وداخل هذا المظهر سنقف عند مستويين أو حقلين معجميين أساسيين يميزان عالم أنسي الحاج:

أ - المستوى العبثي: هذا المستوى الذي دخل الشعر العربي المعاصر من خلال التأثر بالشعر الوجودي الذي ساد أوربا في تلك الفترة وانتقل إلينا، ثم هيمن على «رؤيا» القصيدة العربية

المعاصرة «في كثير من تجلياتها، ونستطيع أن نستشف هذا المعجم من خلال.

بعض الكلمات التي تشغل حيزاً هاما في الديوان، مثل: الفراغ - العبث - الخراب - العقم - الجدب - الحطام - الجثث - القلق - الوحشية - هذر - اختنق - الهرب... وغيرها، مما ترد مباشرة، لتدل على هذا المعنى العام أو تدل عليه من خلال ورودها في سياق ما...

إن سيطرة هذا المعجم تعتبر استجابة لنظرة الشاعر إلى العالم، هذه النظرة العبثية الوجودية التي ولدت ثورة على كل شيء، وجعلت الشاعر يعكس ثورته حتى على المستوى اللغوي والتركيبي، مما ولد عبثيته حتى على مستوى هذه اللغة جعلها «تسيب النطق» تتركنا في المتاهة، وهي إذ تتوخى تحرير التعابير تترك التقاط ما تترك وما تشاء، وتدعوها لتمارس عفويتها، أو تتركها لمثل هذه الممارسة، فتخلق ما يمكنها أن تخلق من عالم» (17)، ولعل هذا ما جعل غالي شكري يعتبر أنسي الحاج «شاعراً عدميا بكل ما تحمل الكلمة من معنى»(18)...

ب ـ المستوى الجنسي: بعد هذا الحقل العبثي سنحاول أن ننظر في حقل معجمي دلالي آخر، نقارب من خلاله علاقة الشاعر بالمرأة، هذه العلاقة التي تبدو لنا غائبة إلى حد ما، ليحضر مكانها (الحب)، أي الفعل لا الشخص وحده حيث لا توجد إلا في علاقتها بالآخر، لتشكل طرفاً في عملية الالتقاء وضرب حصار الوحدة، ليصل هذا الالتقاء درجة من الجنسية «فظيعة» عند الشاعر، حيث نقرأ مثلا:

- أراك وفمك الحر، بعيدة(64)
- رجلك عند رجلي كاحتضان (ص 65)
- أرقبك والضجر عاريا (ص 65)
- عري قدمك لأزهر بالرعشة (ص 69)
- أشق جسدي للحسك (ص 69)
- انحني (استلقي على بطني) افتحي أذنك (ص 69)...

ونشير إلى أن الديوان ككل يطغى عليه هذا الوجود للحب / المرأة، حيث لا تخلو قصيدة واحدة لا تتناول، من قريب أو من بعيد، علاقة ما مع المرأة، كيفما كانت...

من هنا تثيرنا هذه العلاقة الجنسية الطافحة في الديوان، والتي يزكيها، بالإضافة إلى ما أتينا على ذكره من أمثلة، بعض الكلمات «الساقطة» (19) الأخرى ك (افتضك - فرجك - المني....). إن علاقة الشاعر بالمرأة هنا علاقة جسد أكثر مما هي علاقة حب خالص متبادل، ليصل هذا الفعل «المشين» درجة لا يكتفي فيها الشاعر بعلاقة جنسية واحدة مع المرأة بل يتعداها إلى تقاسم نفس الجسد مع الآخر / الرجل، فتتحول المرأة إلى لعبة رخيصة:

- عريها والصقها بك
وارجعها لي... (ص 76)

إن هذه العلاقة المائعة، والتي أدخلها أنسي الحاج في شعره جعلته «يستبيح كل المحرمات ليتحرر «كما يطالب في المقدمة (ص 3) وبذلك لم يكتف بانتهاك اللغة فحسب، بل

وصل إلى انتهاك فضائحي لمحظورات الفكر والثقافة والأخلاق، ولكل ما هو متواضع عليه.. كل هذا جعل الكثيرين يصفون أنسي الحاج بأنه صاحب «الصفاقات والبذاءات السفيهة» وبأنه «في منتهى البذاءة وقلة الأدب»(20).

لكن هذه العلاقة التي جعلت الشاعر يبحث عن الخلاص في لغة الجسد لا يمكن أن نفهمها إلا من خلال ما هو خارج عن النص، أي إلى حياة أنسي الحاج نفسه، الذي فقد أمه منذ طفولته، حين كان عمره لا يتجاوز سبع سنوات، ونشأ محروما من حنان الجسد ودفئه، مما ولد عنده إحساسا بهذا الخصاص الذي شرع يبحث عنه في الجسد الآخر كجسد، لا كفكرة، على أنه خلاص يصب فيه عجزه وجام لهفته التي لم تطفأ في أوانها..

إن هذا الخرق لا يمكننا فهمه أيضا، إلا ضمن «الحرية» التي ظل ينادي بها أنسي الحاج، وعملية الهدم التي ظل يصرخ بها، باعتبار قصيدة النثر هي النموذج الأعلى للحرية، بجميع أشكالها، فهي التي نشأت «انتفاضا على الصرامة والقيد»(21) فكانت انتفاضة أنسي الحاج انتفاضة مزدوجة: ضد اللغة من جهة، وضد القيم والمعايير الثقافية والفكرية والأخلاقية.. من جهة ثانية وقد كان أنسي الحاج من الأوائل الذين أدخلوا هذه الصياغات، وهذا القاموس الفضائحي، في الشعر العربي الحديث - دون أن ننسى وجوده في بعض نماذج الشعر القديم - وقد أتاحت له حريته أن يتمادى في هذا الشكل، وأن يكتب دون قيد أو رقابة كيفما كان نوعهما.. إنه يكتب الشعر، بوعي وبدون وعي، منذ اللحظة الأولى ودفعة واحدة...

إن لغة الشاعر في هذا المستوى تتيح لنا، إذن، التعرف على بعض السمات التي تؤطر القصيدة عنده، كما تتيح لنا الخروج بتصور عن أحد الجوانب الهامة، وعلى علاقة الشاعر بالمرأة وتصوره لعاطفه الحب، هذه العاطفة التي تجعل من خلالها المرأة تلك الثروة العابرة في عالم الاشتهاء، لا تلك المرأة/الرمز.. هذه العلاقة الجنسية التي تنتقل داخل القصيدة لتتولد عبرها توليفات نصية، بل إن هذه الثروة وكما يقول محمود درويش، قد تكون «أبقى شعريا لأنها مغامرة، والمغامرة هي موضوع الشعر، أما الحب فهو شيء من الزواج، من الثابت للأمن الباقي، لكن الطارئ على الشعر»(22)... وبالفعل فقد تحققت هذه العلاقة في قصائد أنسي الحاج الأولى..

وفي الأخير، ينبغي أن نشير إلى أن «تبسيط الخطاب الشعري» عند أنسي الحاج، من خلال «وضوح اللفظ، يخفي في مستواه العميق» غموضا دلاليا «جعل» البنية العميقة لهذا المعجم الشعري هي بنية رؤيوية تتغلغل بفوضوية حادة في عالم اللاوعي، ومحظوراته المقموعة، بما فيها «جنسيته» بانتهاك عام لكافة البنى الثقافية والشعرية، «هذه الدرجة العنيفة من انتهاك الخطاب تلك تتحقق لأول مرة شعريا في

تاريخ الشعر العربي المعاصر»(23)، لكن هذا لانتهاك لن يبدو واضحاً إلا من خلال الصورة الشعرية، التي توحد هذه العلاقات اللغوية وتفجرها، مما يخلق للقصيدة ويؤسس لها فضاءها الرؤيوي الخاص...

إن تناولنا للغة الشعرية في قصيدة النثر من خلال نماذج محمد الماغوط وأنسي الحاج يندرج ضمن بحث عام في خصائص قصيدة النثر.. وهذا المقال الذي خصصناه للغة الشعرية، يضاف إلى دراستنا للإيقاع والصورة الشعرية و«الرؤيا» ** في مقالات أخرى... ومن تم ننبه إلى أن فهم هذا المقال في سياقه لا يتم ولا يستقيم إلا من خلال استحضار العناصر الأخرى...

- عود على بدء:

لقد عملت قصيدة النثر - خصوصا في بداياتها الأولى على خلق لغة جديدة متميزة، وهذه اللغة ليس من السهل امتلاكها إلا من خلال قراءة جيدة للشعر العربي عموما، وتملّك واعٍ لمكونات الشعرية العربية، ولذلك فحين نقرأ نماذج قصيدة النثر المتميزة، كما عند أنسي الحاج والماغوط وأدونيس وتوفيق صايغ وعصام محفوظ وغيرهم، ندرك مدى الفرق الشاسع بين تلك النماذج - وغيرها - المتميزة، وبعض النماذج الجديدة المتطفلة على قصيدة النثر، والتي لا تعرف في هذه القصيدة إلا عنصر «الحرية» الفضفاضة و«المشتتة» عوض استحضار عنصر البناء الجديد الذي يجب أن يسيج هذا النص ويمنع عنه الارتماء في أحضان النثرية الخالصة.

إن قصيدة النثر تحتاج إلى جهد أكبر مما يبذل في إنتاج غيرها، فما دام الوزن والتفعيلة يسيجان النص الكلاسيكي أو التفعيلي، فإن ما يسيج هذه القصيدة النثرية يحتاج من «الشاعر» إلى بذل جهد أكبر تتظافر فيه عناصر الإيقاع واللغة والصورة الشعريين، ويتم خلق كثافة شعرية يتظافر فيها كل ما يمكن أن يرفع النص إلى دائرة الشعر وينفث فيه حرارة تذيب برودة القصيدة النثرية، وإلا تحولت إلى النثر رغم «التزويقات» التي قد يتوسل بها هذا «الناثر»...

(*) سبق أن ناقشنا ودرسنا قضيتي «الإيقاع» و«الصورة الشعرية» في قصيدة النثر: انظر: سعيد أصيل: «مدخل لإيقاع قصيدة النثر «مجلة (البيان) - الكويت - ع: 353 ديسمبر 1999 وكذا:

سعيد أصيل: «ملاحظات حول الصورة الشعرية في قصيدة النثر «مجلة (البيان) - الكويت - ع: 370/ مايو 2001م، وهذا المقال تتمة لما سبق نشره.

(1) عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» - دار العودة ودار الثقافة الطبعة الثالثة: 1981 - بيروت - ص: 173 - 174.

(2) محمد الأسعد: «مقالة في اللغة الشعرية» - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى: 1980 - بيروت - ص: 39.

(3) عز الدين إسماعيل: (المرجع السابق) ص: 86

(4) كمال خير بك: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية» دار الفكر - ط: 2، 1986 - بيروت - ص: 129.

(5) محمد الماغوط: المجموعة الكاملة - دار العودة - بيروت. (ب.ت) ص: 208 - 209.

(6) عباس بيضون: «السلالية الماغوطية: قراءة في الشعر السوري الحديث «مجلة» الناقد» - ع 30 - السنة الثالثة - ديسمبر 1990.

(7) وفيق خنسة: «دراسات في الشعر السوري الحديث: محمد الماغوط شاعر الفطرة والتسكع الأرصفة الحزينة» - دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر - ط 1: 1982 ص: 78

(8) من حوار أجرته معه مجلة «تشرين» ع 432 - 14 مارس - ص: 11 - 2 (نقلا عن وفيق خنسة) (م.س) - ص: 63

(9) عباس بيضون: (م.س) - ص: 31

(10) سمويل.ل. ليفن: «البنيات اللسانية في الشعر» - ترجمة: الوالي محمد والتوزاني خالد - منشورات الحوار الأكاديمي - فضالة - المغرب ط 1: 1989 - ص: 86.

(11) يمنى العيد: «في القول الشعري» - دار توبقال - الطبعة الأولى: 1983 المغرب ص: 45

(12) أنسي الحاج: «لن» المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - لبنان - الطبعة الثانية: 1982 (ونشير إلى أننا سنضع رقم الصفحات أمام الاستشهادات أو المقاطع).

(13) كمال خيربك: (م.س) - ص: 133

(14) سامي سويدان: «بحث في لغة (لن) أنسي الحاج «مجلة» الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي - بيروت - لبنان - ص: 131.

(15) نفسه - ص: 132

(16) نفسه - ص: 132

(17) يمنى العيد: في القول الشعري» (م.س) ص: 45

(18) غالي شكري: مقال «السيرة النقدية للشعر المعاصر «مجلة» الوطن العربي» - ع 276 - الجمعة 17 - 7 - 1992 ص: 5

(19) نشير إلى أننا لا نمارس هنا نقدا أخلاقيا...

(20) محمد جمال باروت: «الحداثة الأولى: مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة «شعر» - مجلة «المعرفة» السورية - س 24 - العددان: 283/ 284 - شتنبر/ أكتوبر 1985 ص: 176 - 177.

(21) أنسي الحاج: مقدمة «لن» (م.س) - ص: 17

(22) شاكر النابلسي: «مجنون التراث: دراسة في شعر محمود درويش «المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى 1987 - ص: 477

(23) محمد جمال باروت: (م.س) ص: 176

(**) صدر المقالان الأولان، كما أشرنا سابقا، وسيصدر مقال «الرؤيا في قصيدة النثر «قريباً...

الواقعية عند علي السبتي

● حسني التهامي

التجربة الشعرية في دواوين الشاعر علي السبتي تضرب بجذورها - في عمق شديد - في أرض خصبة وشاسعة. وهي تجربة طليعية بالنسبة إلى جيله والحقبة التي كتب فيها أشعاره معلنة مدى تفجرها وثورتها وانطلاقتها في أفق رحب.

ويجنح الشاعر بتجربته إلى الملمح الواقعي - فالدواوين الثلاثة التي كتبها الشاعر: بيت من نجوم الصيف، أشعار في الهواء الطلق، وعادت الأشعار، تدخل في زوايا الواقع المعاش رغم اكتنافها بالعبق الرومانسي.. وإنّا وإن كنا نجد بعض القصائد التي لا تخلو من ذكر اسم حبيبة، إلا أن هذه الحبيبة تتقاسم والشاعر آلام وعذابات الواقع.. واللافت للنظر أن الشاعر ينأى عن الوصف الحسي وتقرير المشاعر المعلن منها والدفين. إنه ينفذ - في مباشرة معلنة - إلى صراع الواقع الاجتماعي ونقد الحياة بما فيها من مرارة تكتنف حياة البائسين وتفاهة تضج بها حياة المترفين.

ويذهب الشاعر عبدالله العتيبي في مقدمته لديوان «بيت من نجوم الصيف» إلى أن هذا الديوان هو إفرازات طبيعية للواقع السياسي.. وهو أيضا تلبية طامحة وقانعة للرغبات في التجديد والانفلات من عالم الواقع المؤطر بالثبات والمحافظة المبررة بمعقولية المناخ الاجتماعي السائد.

وتجربة الشاعر تمثل هذه المرحلة الانتقالية من النمط التقليدي الذي يؤطر نفسه من خلال أشكال فنية تعارف عليها مضى على نهجها الأسبقون من الشعراء إلى نمط يحمل في جعبته نوايا متمردة

على النهج التقليدي مستجيبة لكل عوامل التغير والتمرد. ويبدو أن علي السبتي ممن واكب كلا النمطين فمرت تجربته بفترة انتقالية مما جعل تجربته تمر بمنعطفات ولا تسلم أحيانا من إشكالات فنية في بعض جنباتها. إذ إن جموح الفارس الذي يطوي بطحاء جديدة دون أن يلوي على قديم ودون أن يتعرف إلى خارطة الأرض جميعها يرهق مهره فيتعثر أحيانا ويكبو.. وهذا لا ينقص من فروسيته شيئا.

وتنعكس الواقعية في أشكالها السياسية والاجتماعية بشكل جلي في ديوان بيت من نجوم الصيف. ففي قصيدة رباب يظن الشاعر بحبيبته أنها انشغلت بـ:

رب القصور تطاولت حتى السحاب
والكاديلاك تجوب أنحاء المدينة
تحكي على الدنيا حكايات حزينة
تروي حكايا الظلم والعرق المذاب
قصص امتصاص المال من تعب الشباب
رب الكاديلاك الجميلة يا رباب
نشر الدمار بأمتي.. نشر الخراب
من دمع هذا الشعب راح يعب كاسات الشراب

***

فالأبيات ترسم في سخرية شديدة هذه الهوة السحيقة بين قطبين متباعدين متنافرين: قطب برجوازي ممثل في رب الكاديلاك وقطب آخر متمثل في هؤلاء المنسحقين من طوائف الشعب وما أكثرهم»

وتقع حبيبة الشاعر: رباب - كما يزعمون - تحت سطوة إغراء صاحب القصر والكاديلاك - ناسية أيام طفولتها وذكرياتها. ويغرق الشاعر في بحر من الظنون ومهمه من الفكر ولم يخرج من أهوال هذا التيه إلا عندما:

أتى الجواب
همسات شاعرة تهوم في الخيال
لا لا تصدق ما يقال
أنا لم أبع قلبي.. وهل قلب يباع
كل الكلام إشاعة.. لا.. لا تصدق ما يشاع

ص 49

فالتجربة الشعرية خاصة في بيت من نجوم الصيف لم تسلم من الطرح السياسي.. فالمناخ العام الذي كان يلف حقبة الستينيات مفعم بحرارة الوضع السياسي.. والشاعر - إذ يعبر عن هذا الوضع - إنما يمثل هؤلاء الشباب الطليعيين بما يحملون من مشاعر متأججة بالحماس والثورة تجاه القضايا المصيرية التي يحفل بها العالم العربي. فالقصيدة التي تتصدر الديوان «أنا في البصرة» أنشودة تحمل في جنباتها هذا التدفق البطولي الذي يسعى لتكسير كل أغلال الفساد وفتق جدار الظلم حتى يرى من خلال عتمته كوة يطل منها على عالم أرحب ممتلئ بالحرية والنور:

أنا في البصرة
حر كالشط المنساب
يروي الوديان فتزدهر
ويعود الفلاح المضني
عملاقا كالشط المتدفق
وهاجا كالنجم المتألق

ص 38 - 39

ولقد ظلت الواقعية في صدام عنيف مع المذاهب الأدبية الأخرى وخاصة الرومانتيكية. فالواقعية تخلصت من التغني بالذات والاستغراق في الخيال الواهم واستبعاد الأسلوب الرمزي المبهم، وركزت على دور الأسطورة - مثلما فعلت الرومانتيكية - ولكن بشكل محدود. كما

أنها نبذت الارتكاز على الطبيعة واتخاذها مادة للمناجاة والتجسيد، والرومانتيكية هي حركة تمرد على الواقع خاصة ذلك الذي نشأ عن النظام الرأسمالي. وقد تخوفت من حركة التطور السريع للنهضة الصناعية وتأثيرها السلبي على الطبيعة والإنسان. لكن بعض أعلام هذه الحركة طمحوا إلى الارتقاء فوق أنماطها وأساليبها. ولقد نادوا بأهمية ارتباط العناصر الرومانتيكية بالأطر الاجتماعية والتاريخية.

ولقد انتقدت الواقعية رؤية الرومانتيكيين التشاؤمية التي سيطرت على أعمالهم. وثورة الرومانتيكيين على نظم الحياة الاقتصادية ناتجة عن يقينهم أنها سوف تفسد روح الحياة وتقتل صباها النضير.

وهذه الرؤية جعلت أعمالهم تغرق في سوداوية معتمة وضبابية محدقة. وأدل شاهد على انتقاد الواقعيين للتشاؤم الرومانتيكي هو نظرتهم لقصة البؤساء «لفيكتور هوجو رغم إبداعها وعبقريتها. تعرض القصة بطلا يصارع الأمواج بعد غرق سفينته، لكن الأمواج عاتية لا تأسى لحال هذا الإنسان فتصرعه وتطويه في أعماق البحر بلا رحمة.. والأمواج هنا رمز للمجتمع الفظ الذي يعيش فيه الإنسان مفتقدا للدفء والأمان والإنسانية مما يشعره بعزلة وغربة تضيق عليه الحصار. وهذه الفجاجة واللاإنسانية التي يعاني منها الفرد في مجتمعه ناتجة أساسا عن ضغط الحياة الاقتصادية وسرعة عجلتها الطاحنة وخلوها من المشاعر الإنسانية النبيلة.. وانعدام الإنسانية - كما يرى الواقعيون - هو تعبير طبيعي عن العلاقات الجديدة بين أفراد المجتمع في ظل الأوضاع القائمة.

فالواقعية تتجاوز هذه الظاهرة وتستشرف عالما تتغير فيه طبيعة العلاقات الإنسانية وبذلك يختفي الألم الناتج عن عزلة الإنسان والتشاؤم تجاه علاقات الأفراد داخل المجتمع.

وإذا كان الفن الذي يقدمه علي السبتي في أعماله فنا واقعيا فإن واقعية هذا الفن تنتمي إلى ذلك النوع الذي يصور الحياة كما هي بكل تعقيداتها وأزماتها.

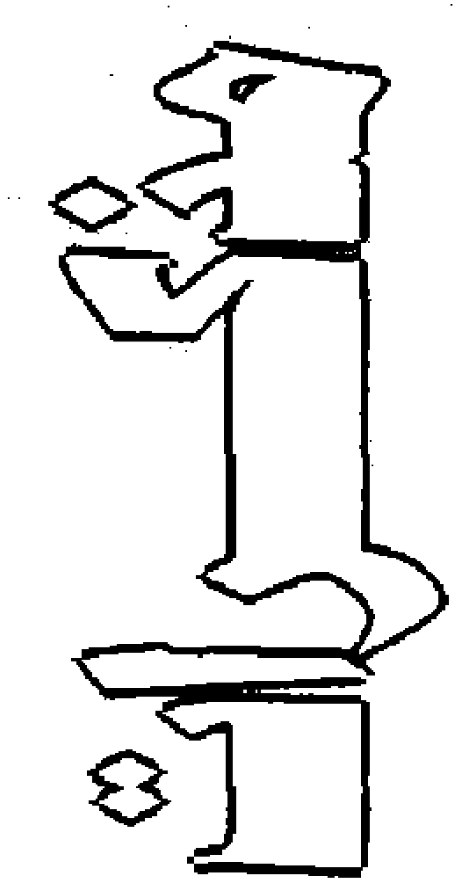
لكن الشاعر لا يكتفي بذلك فيقوم برسم وجه آخر لهذه الواقعية، ويحاول وضع ملمس تفاؤلي بريشته كي يجعل الرؤية العامة للحياة ضبابية معتمة ويسعى إلى تغيير العالم والمجتمع فيطور واقعيته وينقلها من الواقع كما هو (life as it is) إلى تصور الواقع كما يجب أن يكون (life as it might be):

ما أجمل أن تكتمل الأشياء
فيرى الإنسان، نهايته
تنمو.. تتمرد.. أي بقاء
أي خلود للشاعر، ثم تعاودني أحلام الشعراء
مثل عليا أرعاها
أعشقها أتبناها
أن يحيا كل الناس سواء
لم يظمأ في الدنيا إنسان
والأنهر تجري في كل مكان
ولماذا تكتم أنفاس الضعفاء
أوليس الورد يعطر كل الأرجاء»

«المجد للشعراء ص 108»

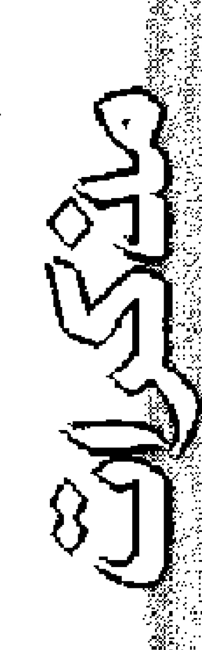
والشاعر إذ يسعى لتخفيف حدة مرارة الواقع وسطوة آلامه يهرب من الاتهامات التي صوبها الواقعيون للرومانتيكيين من قبل. ولقد وعى الشاعر مقولة ت. إس. إليوت «لا يستطيع الجنس البشري أن يطيق كثيرا من الواقع».

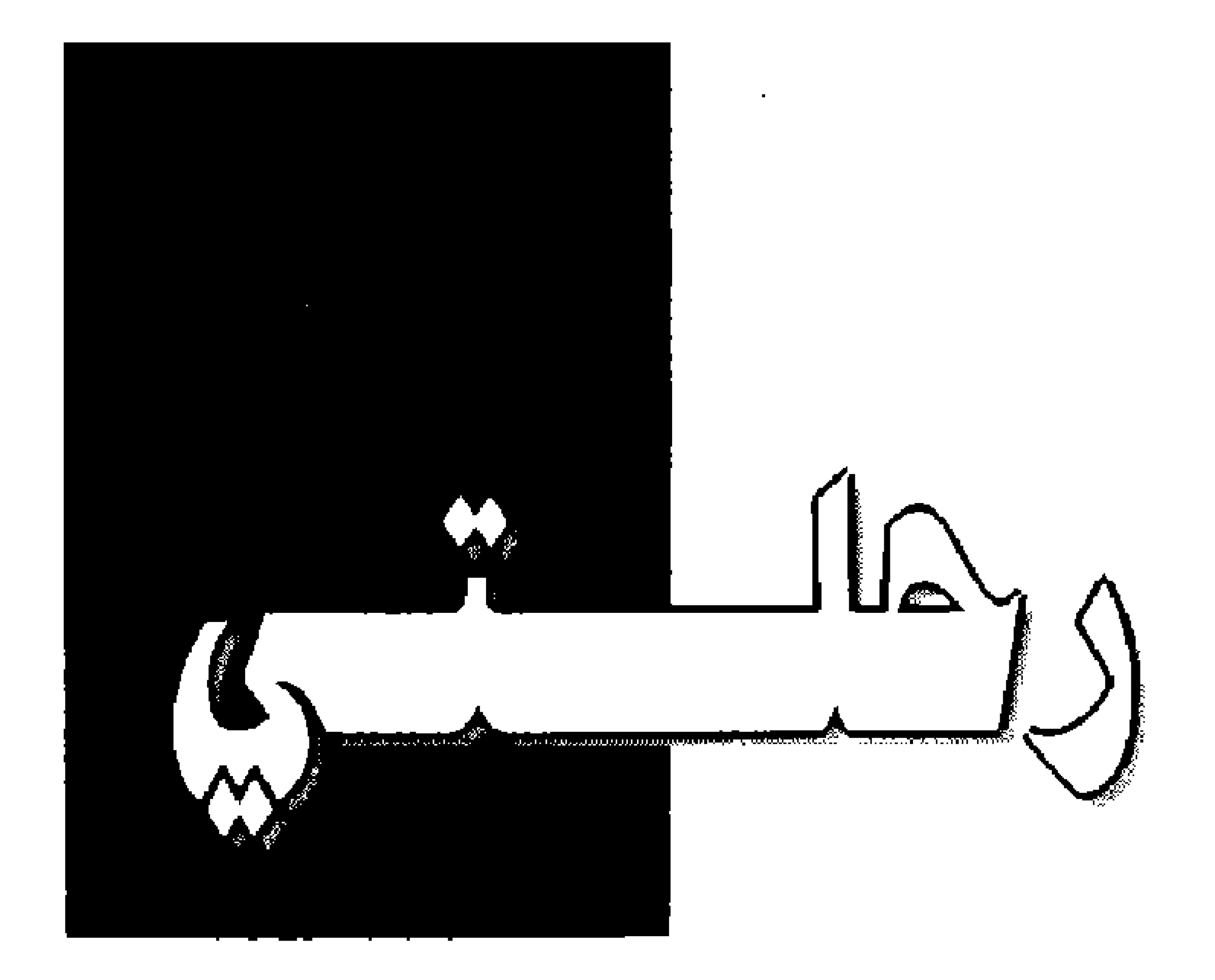




■ رحلتي مع الكتاب «الحلقة التاسعة»

خالد سالم محمد





مع الكتاب

بقلم: خالد سالم محمد

إعادة تصوير الكتب القديمة بطريقة الأوفست

«الحلقة التاسعة»

بعد مرور عشرات السنين على صدور الطبعات القديمة من كتب التراث العربي، والتي صدرت في أوروبا ومصر والهند وغيرها من البلدان، أصبح الحصول على نسخة من تلك الإصدارات صعباً جدا.

وبعد التطور الكبير الذي حصل في مجال الطباعة والتصوير، رأت بعض المكتبات الكبرى في الوطن العربي أن تعيد تصوير بعض تلك الكتب وتوفيرها لطالبيها من الباحثين والعلماء.

وكانت مكتبة المثنى في بغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب - كما تقدم - أول من قام بهذه المهمة، حيث انتقى بعض الكتب المهمة والنادرة وقام بتصويرها بطريقة «الأوفست».

وأول كتاب قام بتصويره هو: عجائب الأقاليم السبعة إلى نهاية العمارة، تأليف سهراب المعروف بابن سرابيون. وهذا الكتاب سبق نشره

في مدينة فيينا عام 1929 من قبل المستشرق هانس فون مزك.

أما الكتاب الثاني فهو: صورة الأرض للخوارزمي.

وظلت هذه المكتبة في السير بهذا المشروع الثقافي الكبير والمهم حتى تجاوزت إصداراتها المائة والستين كتابا، وكان القصد من هذا المشروع توفير الكتاب النادر في المقام الأول.

وقد حذت حذو مكتبة المثنى بعد ذلك بعض دور النشر اللبنانية وقامت بتصوير وطبع مثل تلك الكتب، بل تجاوزتها في بعض الأحيان وقامت بتصوير الكتب المطبوعة حديثا نوعا ما، وخاصة مؤلفات كبار الكتاب من العرب وغيرهم دون مراعاة لحقوق النشر أحيانا.

وأصبح مندوبو المكتبات يتوافدون إلى مصر وأوروبا وغيرها من البلدان للبحث عن الطبعات القديمة والنادرة، بما جعل أصحاب المكتبات يرفعون أسعارها.

وما فتئت العملية أن توسعت بعد عدة سنوات وأصبحت أغلب كتب التراث وغيرها تتم طباعتها بطريقة التصوير فهي أسهل كلفة وجهدا ووقتا من الطباعة، وغدت العملية تجارية بحتة.

هذا وكان سعر الكتاب المصور في بادئ الأمر رخيصا، ولكن بعد فترة أصبحت النسخة المصورة تباع بسعر الطبعة الأصلية نفسه.

كتب من نوع آخر

تعرفت بعد نزولي إلى الكويت وترددي إلى باعة الكويت، على رجل مُسنّ يجلس عند مدخل سكة الصوف المتفرعة من سوق الحراج يعرض كتبه على الأرض، وأغلبها طبعات شعبية. وقد أجد عنده بين الحين والحين بعض كتب التراث وغيرها. فكنت أقلب صفحات بعض الكتب التي يعرضها، وأقتني ما يناسبني. ومما رأيته عنده بعض كتب التراث الجنسية، أو ما يطلق عليه اليوم الأدب المكشوف.

إذ يحتوي التراث العربي على عدد من الكتب التي تخصصت في شرح الأمور الجنسية، ولكن هذه الكتب لم تتداول إلا سرا، ولم تتعدد طبعاتها إلا نادرا.

اشتهر من بين تلك الكتب، كتاب جامع اللذة وهو أكبرها وقد ألف في القرن السابع الهجري، ومؤلفه يقال له: ابن السمسماني، ولكن البعض يقول إنه اسم مستعار إذ لا توجد ترجمة له.

ومن الكتب التي اشتهرت في هذا الموضوع كتاب: رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه، لأحمد بن سليمان الشهير بابن كمال باشا، أحد القضاة في الدولة العثمانية. ولكن ينكر بعضهم نسبة الكتاب إليه لمكانته العلمية وورعه حسب رأيهم.

وهناك كتاب منسوب إلى الإمام السيوطي، اسمه: رشف الزلال من السحر الحلال.

وكتاب الروض العاطر في نزهة الخاطر، للشيخ محمد النفزاوي من علماء المغرب العربي، وقد انتشر واشتهر هذا الكتاب في الغرب بعد أن

قام الرحالة والمستشرق الإنجليزي «ريتشارد بيرتون / 1821 - 1890» بترجمته إلى الإنجليزية عن نسخة فرنسية عثر عليها أحد العلماء الفرنسيين ويدعى «لبز» مصادفة أثناء الاحتلال الفرنسي للمغرب.

***

ومن الكتب التي اقتنيتها من الرجل المسن - الذي مر ذكره - الطبعة الأولى من كتاب فهد العسكر - حياته وشعره، التي أصدرها عام 1956 الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري في مصر. وديوان ابن الفارض طبع مكتبة القاهرة سنة 1956، وهي طبعة شعبية، لكن خطها جميل ومشكول. وديوان عنترة بن شداد، وهي طبعة شعبية من تلك التي كانت تتداول في تلك الأيام.

وكتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس الحنفي، وهو جزء صغير مستل بصورة مشوهة من هذا الكتاب الكبير المهم، ومطبوع طبعة شعبية سقيمة.

ومن الكتب التي اشتريتها منه أيضا كتاب: أدب الدنيا و الدين للماوردي المتوفى سنة 450هـ صاحب كتاب الأحكام السلطانية، وهو أشهر كتبه، وأكثرها حظوة لدى العلماء والباحثين، فهو أشبه بدستور عام للدولة، قال عنه الخطيب البغدادي: كان من وجوه الفقهاء الشافعيين، وله تصانيف عدة في أصول الفقه وفروعه وفي غير ذلك، جُعلت إليه ولاية القضاء في بلدان كثيرة، ولقب بأقضى القضاة.

ويتحدث كتاب أدب الدنيا والدين، عن الأخلاق والفضائل الدينية من الناحية العلمية الخالصة، وبعض فصوله في الآداب الاجتماعية، بعض نسخه المطبوعة تحمل اسم: أدب الدنيا والدين، والبعض الآخر يحمل: البقية العليا في أدب الدنيا والدين.

ويعلق محققه الأستاذ مصطفى السقا على هذا الاختلاف في الاسم بقوله: ولعل الاسم الثاني هو الاسم الذي وضعه المؤلف لكتابه؛ أما الاسم الأول «أدب الدنيا والدين» فالمرجَّح أنه من وضع بعض الوراقين القدماء، ثم ذاع واشتهر.

سلسلة كتب التراث العربي

في عام 1959 تبنت دائرة المطبوعات والنشر في الكويت تحقيق ونشر سلسلة من كتب التراث المهمة والنادرة، وأسندت ذلك إلى عدد من كبار الباحثين في هذا المجال. وكنت حريصا على اقتناء كل إصدار من هذه السلسلة، وفيما يلي أسماء الكتب التي صدرت:

1 - الذخائر والتحف للقاضي الرشيد بن الزبير «من علماء القرن الخامس الهجري: حققه الدكتور: محمد حميدالله عن نسخة فريدة محفوظة في مكتبة بلدة «افيون قره حصار» في تركيا. بخط ابن دقماق المتوفى عام 809هـ.

قَدَم للكتاب وراجعه الدكتور صلاح الدين المنجد، وطبع في مطبعة حكومة الكويت عام 1959.

وقد ذكر الدكتور مصطفى جواد في تحقيقه لكتاب نساء الخلفاء الذي

صدر عن سلسلة ذخائر العرب وطبع في دار المعارف بمصر وهو لابن الساعي أن القاضي الرشيد بن الزبير من رجال القرن السادس الهجري لا القرن الخامس كما ذكر محقق كتاب الذخائر والتحف، وأن نسبة الكتاب إلى ابن الزبير خطأ، وقال: لعله من مؤلفات ابن باشاذ المشهور.

2 ـ كتاب الأضداد: تأليف محمد بن القاسم الأنباري.

عني بتحقيقه: محمد أبو الفضل إبراهيم عن مخطوطة فريدة في معهد المخطوطات العربية مصور عن مخطوطة ليدن.

وطبع في مطبعة حكومة الكويت عام 1960، وموضوعه يدور حول الألفاظ التي تحتمل معنيين في اللغة العربية.

هذا وقد سبق أن قام بنشر هذا الكتاب الأستاذ هوتسما ووضع له فهارس منوعة وطبعه في ليدن عام 1881م، كما طبع في مصر نقلا عن طبعة الأستاذ هوتسما عام 1325هـ، ولكنها لم تخل من الأغلاط.

3 ـ المصون في الأدب: تأليف أبي أحمد الحسن بن عبدالله العسكري المتوفى عام 382هـ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. وطبع في مطبعة حكومة الكويت عام 1960 للمرة الأولى.

تم تحقيق الكتاب عن مخطوطة وحيدة محفوظة في مكتبة الأسكوريال.

والكتاب كما قال عنه محققه: يعد بحق في طليعة كتب النقد العربي.

4 ـ العبر في خبر من غبر لمؤرخ الإسلام الحافظ الذهبي: وهو خمسة أجزاء.

الجزء الأول: طبع سنة 1960 في مطبعة حكومة الكويت بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد.

الجزء الثاني: طبع سنة 1961 بتحقيق الأستاذ فؤاد سيد أمين ـ المخطوطات بدار الكتب العربية.

الجزء الثالث: طبع سنة 1961 بتحقيق الأستاذ فؤاد سيد.

الجزء الرابع: طبع سنة 1963 بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد.

الجزء الخامس: طبع سنة 1966 بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد أيضا.

لُقب مؤلفه الحافظ الذهبي بمؤرخ الإسلام، لأنه ألف تاريخ الإسلام في أحد وعشرين مجلدا ضخما، بداية من أول ظهور الإسلام إلى أول القرن الثامن الهجري، وقد جمع فيه الحوادث التي وقعت سنة بسنة، وتضمن وفيات الخلفاء والزهاد والفقهاء والمحدثين والعلماء والسلاطين والوزراء والنحاة والشعراء، ثم رأى أنه كبير جدا فأراد أن يضع تاريخا أقصر منه، فوضع كتاب العبر في مجلدين ضخمين، وجعل فيه لب تاريخه الكبير سواء في الحوادث أو الوفيات.

وقد ذيله واختصره كثيرون مثل ابن الشماع المتوفى سنة 936هـ، ويوجد من هذا التذييل نسخة في المتحف البريطاني بخط المؤلف(1).

أما نسخ كتاب العبر فموجودة في فيينا وباريس والمتحف البريطاني وأيا صوفيا وحلب، وقد اعتمد المحقق

على نسخة باريس الموجودة في المكتبة الوطنية وهي بخط الحافظ الحسيني تلميذ الذهبي وهو من كبار علماء الحديث في القرن الثامن.

كما اعتمد على نسخة حلب المحفوظة في المكتبة الأحمدية بحلب، وهي بخط الحافظ ابن حجر العسقلاني وتقع في 400 صفحة.

5. رسائل الصابي والشريف الرضي:

تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم طبع في مطبعة حكومة الكويت عام 1961، عن نسخة فريدة في خزانة الدكتور حسن حسني عبدالوهاب في تونس، عدد أوراقها 48 ورقة، وخطها من خطوط القرن السابع إلى العاشر.

6. شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري.

حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، وطبع في مطبعة حكومة الكويت سنة 1962، عن نسخة خطية محفوظة في دار الكتب المصرية، ونسخة الخزانة التيمورية.

7. مجالس العلماء:

لأبي القاسم عبدالرحمن بن إسحاق الزجاجي المتوفى سنة 340هـ وهو حجة في النحو واللغة، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، طبع في مطبعة حكومة الكويت سنة 1962 عن نسخة دار الكتاب المصرية، ونسخة أخرى في معهد المخطوطات العربية.

8. مآثر الإنافة في معالم الخلافة:

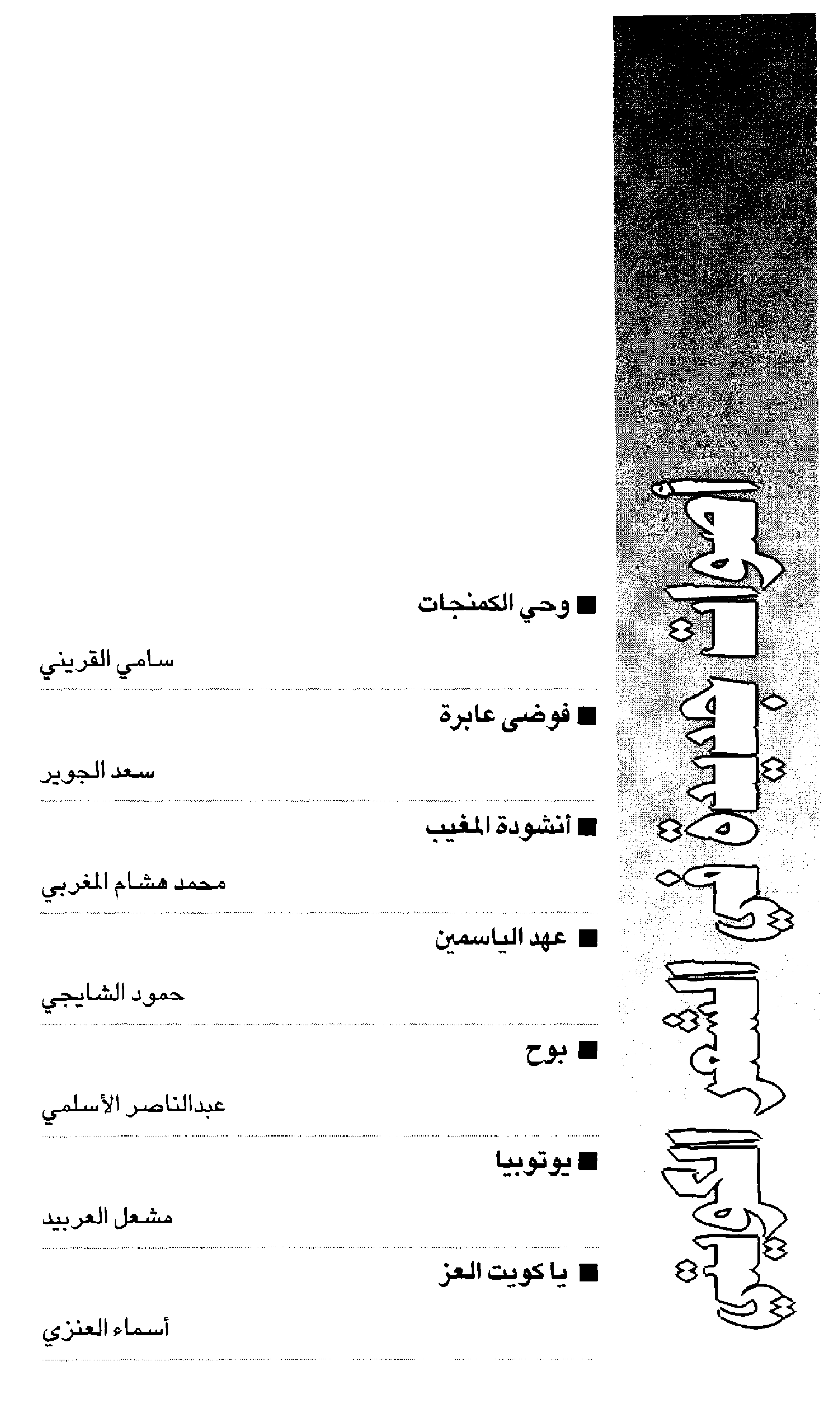
تأليف أحمد بن عبدالله القلقشندي صاحب صبح الأعشى المتوفى سنة 821هـ، 3 أجزاء، تحقيق الأستاذ: عبدالستار أحمد فراج، طبع مطبعة حكومة الكويت سنة 1964.

يقول عنه الدكتور صلاح الدين المنجد الذي قدم للكتاب: هذا كتاب جديد نفيس ونفاسة الكتاب آتية من الموضوع الذي يدور عليه، وذلك لأن الخلافة في الإسلام كانت أعظم مؤسسة سياسية دينية، حددت نظام الحكم ووضعت أسسه وطرقه، ولم يؤلف كتاب واحد يشمل على ما يتعلق بالخلافة.

... يتبع

هامش:

(1) من ذيول العبر التي قامت بطبعها وزارة الإعلام تحت هذه السلسلة، تلك التي وضعها كل من الذهبي والحسيني، بتحقيق الأستاذ محمد رشاد عبدالمطلب، ومراجعة كل من: الدكتور صلاح الدين المنجد، والأستاذ عبدالستار أحمد فراج.





• سامي القريني/ الكويت

هنا..
قربَ نافذة الصمت
ضَعْ وردةً للصلاةْ
ضعْ نبيذاً نقياً
تعتّقَ كوناً
هنا..
ضع دماً في الجرارْ
يا غريب

****

عندما من دمي يخرجُ الشعرُ
يصبحُ قَمْحاً
ـ أنتَ ماذا تريد من الشعرِ..؟
دَعْهُ وكن مثلما شئت جُرْحا

****

أينَ موسمُنا؟
في خريفِ الدفاتر...؟
أمْ في غيومَ تَصَهْيَنَ كل الرخامِ بأحشائها؟
أَمْحَلَتْ..
أَخْصَبَتْ
ثم ماذا؟
تشيخُ خطاكَ
تكابرُ أنكَ كنتَ عظيماً..؟
ويذبلُ صوتكَ في صلواتِ المرايا رحيقَ سماءْ
أتموتُ؟
يقشرُكَ الدودُ يشربُ
ماءَ نقائكَ،
يذرفُ جَمْرَ شظاياكَ
يا رئةً تتمزقُ.. تزفرُ وَجْدَ الضلوعْ
تستطيل أصابعُ شوقكَ
تصبحُ كفّاً ربيعيةً تتشمسُ تحتَ الكمنجاتِ
بَحْرَ دموعْ

***

جئت عصفورةً.. طَيْشُ «موتزارت» في
مقلتيَها يليكُ ليلَ النخيلْ..
لمعةً تسكبُ الخَمْرَ في عبراتِ الأصيلْ..
تركت قبلةً في إناء الرَحيلْ..
ومضتْ..
من أنا؟
شاعرٌ

فوضى عابرة

• سعد الجوير/ الكويت

مرة واحدة
تدخلين القلب
في العمق
تصرخين..

مرة واحدة
تمزجين الليل
في العينين
تتباعد أطراف الروح
تغسل دهشتها..

مرة واحدة
كان صراخك أزرق
يدخل في كل مدينة
يُفرد لوناً

يسمح لي بالدخول..

مرة واحدة
تبتعدين
وتجرين اللغة

مرة واحدة
تحرميني الكتابة!

كنت أطمئن فيّ
«ترقص كل الفراشات في قلبي
وتغرد كل البلابل عند الباب
والموسم مازال»
ألقيت برأسي
قبّلت الوسادة..

هذا المساء
أجلس بالقرب من مرآة مجنونة
وأداعب فوضى عابرة
قالت لي سمكة
نائمة في القلب
إن الروح
- في أحيان كثيرة -
تظل هكذا

تعرفين؟
صفقت لهذي الشمس كثيرا
وتطايرت حماما تائها
ثم عدت بلا أية رجفة
مجنونا في البرد

هكذا
أجلس مثل البحر

وأطمئنك
أنفخ في كفيك
لكنك
تختفين!

عينان
متعَبتان ومتعبتان
تدخلاني فجأةَ
في كأس الشاي
في رائحة الأهل
أو في قلب الجريدة!!

أعرف أنك مجنونة
في كل صباح
تفتحين الشبّاك
وتتابع روحك عينيّ
إذ تصمت طول الوقت
في قلب الحديقة
وتعد وريقات
كانت قد تفتحت!

أجلس قرب الروح
حين يردد صوت
في الذاكرة يشبهك!

حين أشتاق أنا
لا تعرفني
هذه الكلمات

حين تشتاقين أنت
تقتلني في داخلك
عشرين مرة
في ليلة واحدة!!

أحياناً
ـ حين يكون انتظاراً طويلاً ـ
أشعر أني
محتاج حد الجنون
ما حاجتي للقلب
أو حتى لوقت مجنون إذاً
أنا هكذا
أبدو جالساً وحدي
وكثيراً ما تدخلني
عاصفة فوضوية
وكثيراً أيضاً
ما يمنحني هذا الصمت
لحظة ميتة
تحمل في روحها
خرزا أزرق
وانتظاراً عميقاً لا ينتهي
كل نقش على قلبها ينسج عمراً ندخله
ويعيد كلامنا ذكرى ويعيدنا

من يجلس في القرب من القلب
من يمنح هذا الوقت
فرصة للتفكير؟!

تركضين..
نحو شاطئ ملح
مغسول بالوعد
تركضين
حيث أكون قريباً من فتات القلب
أنت قادرة
فارسميني من جديد
من هذا المحو!

حاولت أعبر درباً
في هذا الدم
حاولت أنام
لم أفكر طويلاً
في أن أتناسى أو أبعث قلباً
من جديد
لم أفكر كثيراً

لم أكتب
أكثر مما يتصور عصفور
أو
أكثر مما تظنين أني شاعر

كلمات قليلة
مزقتها
وتناسيت فتات لها في فمي
فانظري العمر النابت في عيني

هل تعرفين
حرف واحد يكفي
هذه الثرثرات
ليس لها
غير إعادتي طفلاً
يعبث في كراسته
لا يكتب حرفاً واحداً
أغفو على راحة أمي
أشتمها
فتقبلني
أغفو!

هذه النبتة
أتمنى لها أن تكمل صيفاً واحداً
لكنها

لم تكمل هذا الربيع

هل تعرفين
كل عصفور عابر
يشعرني

من يعرف كم مرة
كان يبكي هذا القلب
من يعرف كم مرة
ظل بلا ليل
مشغولاً بانفراد الآه
وانغلاق الباب في أية لحظة

لست ما تعرفين
كل ما أحتاج إليه
قبلة أو جلسة هادئة
لا أقسم فيها
أني أحبك أكثر

أشكال الورد تغيرت
مازلنا نقلبها
منذ اشتريناها
هذا الصباح
أعبث في كل شيء
لم أكمل فنجان القهوة
أتراني وحدي هكذا؟!

حين تبتعدين
أعرف أني
لم أكتمل ها هنا
أعرف أن كلاماً..

أنشودة المغيب

• محمد هشام المغربي /الكويت

إلى روح في السماء، وقبر في الأردن

سعاد أتيتُ بحزني
وحيداً أسائل: هل يا ترى سوف تأتي السعادة؟!
سعاد أتيت وصوتي ـ يسابق رجلي ـ:
متى أستفيق بصبح ولا ألتقي دمعتي في الوسادة؟
سعادُ، نفتتني (حقولٌ) لأني رضعتُ الوفاء كنخل (الزبيرِ)
أبيتُ بأنْ أطعن الأرض نفطاً
«.. أموتُ ولستُ أخونُ..
.. وكيف يخون النخيل بلادهْ؟!»

****

سعاد أريد النبأ
أتاني وميض الحياة..
وعند جداري بكى وانطفأ
سعاد أريد النبأ
زماني يخونُ..؟!
رفاقي تخونُ..؟!
ـ ورغم انبلاج الضياء بأني صحيحٌ ـ
تقول المواقف: أنتَ الخطأ
سعاد أريد النبأ
لماذا سيوف الهزيمة تنخر عظمي؟!
وفوق رمال فؤادي..
برجل المنية دهري وطأ؟!
سعاد أريد النبأ
أتيتُ.. لماذا؟؟
لأشقى بهذي الحياة؟؟!!
أنا الآن أشقى البريةْ
حزينٌ.. حزينٌ
وحزني تعاظمَ..
حزني تفاقم..
حزني تكوّن فوقي رؤىً آدميةْ
وأسمعُ صوت الجياعِ العراة إلي بعطفٍ
وهمس القبور: (خطيّة)!
(خطيّة)!!؟؟
أنا يا قبور؟!!
أنا يا جياع؟!
أنا يا عراة؟!
ـ نعم يا صديقي..
أنا لستُ نداً لجيلٍ تغذّى وأدمن سم الهزيمةِ والعنجهيةْ
أنا طائرٌ عاشق ليَ سمائي،
بعيدٌ عن السافلين وسَقْط النفوس،
لصيق ائتلاف النجوم وحَزن البحار القصيةْ
يكسرّني صوت طفل ينوحْ
ويُنْزفني خطو خل يروحْ

سعاد.. لِمَ.. لا أبوحْ؟!
وكل السعادة تفنى..؟
وكل الأحبة تمضي..؟
وكل الجميل يموتُ وتبقى الجروحْ؟
- لماذا تبوحْ؟!
.. ولم يبقَ روحْ
.. ضبابيةٌ حال دهركَ هذا.. وما من وضوح

****

سعاد أكتمُ - رغم انسحاق فؤادي - أسايا
لماذا؟؟..
وحيداً.. أسيرُ
وأغرف من بركة العابرين إلى اللانهايةْ
وأشرب.. يأسي
وأغسل وجهي بماء الرزايا
أسيرُ.. أسيرُ
وتفني المسافة بعداً
ولستُ لأرجعَ..
ما عاد خطٌ يسمّى بدايةْ
سعاد.. أريد المبيتَ بحضنكِ دهراً
أتوق لتلك الليالي..
قبيل منامي تغطين وجهي.. بكف (الحكايا)
سعاد.. اغسليني بطهرك طفلاً
لقد طرّزتني السنين بوشم الخطايا
سعادُ.. سعادُ.. ويبقى صدايا
«سعادُ.. سعادُ.. سعادُ..»
وخارت قوايا

****

لماذا رحلت؟
ألم تسألي قبلكَ عن صغيرٍ
قضى نحبه يومَ غبت؟
وأمسى بكل هزيعٍ يفيَقُ، ينادي: «سعادُ.. سعادُ.. سعادُ»

.. ولا من مجيبْ
لماذا أظل أضيع بنصف الطريقِ..
وكيف البداية ماتت ورائي؟!
وكيف النهاية وهمٌ قريبْ؟!
وكيف المنيةُ.. سهلٌ؟!
وكيف المبيت صعيبْ؟!

****

تقول النخيل الحزينةُ أختي:
«لَكَمْ عانق الجرح عمري.. فناءٌ حياتي..»
أخيةُ إن النخيل تقول كلاماً مريباً
سألتُ صديقة روحي فقالتْ:
ـ وهل ثمَّ شيءٌ بهذي الحياةِ يعدُ مريباً؟!
وكل الحياة مريبْ!
تسائلها عن لماذا تغيب..
لماذا الظهور وكل المصير غيابْ؟!
وما من خلاص..
وأين الصديقُ؟
وأين الرفيقُ؟
وأين العود.. وأين الحبيبْ
تموت الحياةُ.. ويبقى المغيبْ

****

سعادُ.. أنا الآن أهذي بشعرٍ حزينٍ كئيبٍ
وكل الجموع تريد الفرحْ
وهل من فرحْ؟!
وكل الرماح على عنقينا
وكل فؤاد بصدر كلينا بكى وانجرحْ
وهل من فَرحْ؟!
سعاد تفجر دمعي.. وصاح فؤادي وسرُ افتضحْ
لماذايخون الزمان الوقحْ؟
لماذا أساساً.. أساساً وقحْ؟؟
لماذا نضيعُ..؟

ونحن الأحبةُ والأمنياتُ بصدر السنينِ..
ونحن الفتيل بوجه الظلام
ونحن السلامْ..
ونحنُ.. ونحنُ.. ونحنُ..
- ومات الفرحْ
ونحنُ.. ونحنُ..
- ومات الفرحْ
ونحنُ..
- ومات الفرحْ
ومات.. ومات.. ومات الفرحْ

****

أطفلة قلبي
تعالي احضنيني.. فإني صغيرٌ..
سعاد.. تعالي أنا احتضنكِ كأني كبرتُ
وفعلاً كبرتُ
كبرتُ قليلاً.. أنا الآن أكبر منكِ
تعالي إذن أحتضنكِ..
تعالي، أقصُ عليك (حكايا) الطفولةْ
تعالي - وحتى تنامي.. - أغني.. المساء وطولَهْ
تعالي.. تعالي أأنتِ خجولةٌ؟
وكيف نسيت صغيركِ؟؟
أميَ أنت وقلبيَ أنت..
تعالي نفكر في جرحنا
تعالي نسافر في بعضنا
تعالي نلملم أشتات حبٍ قديمٍ..
فمالك غيري ومالي سواكِ..
وإني القتيلُ.. وأنتِ أنا

****

بعيدٌ مكانك يا غاليةْ
بعيدٌ.. بعيدٌ
ولو أستطيعُ لنمتُ بقربكِ طول الليالي

وغسّلتُ وجهي بضوء القمرْ
كأنّا رجعنا المدينة بعد سفرْ
سعاد لم ليس نُرجعُ تلك المدينةَ..
هل تذكرين (الزبيرَ) / البيوتَ / الطيورَ / الشجرْ؟
وهل تذكرين المطرْ؟
لمَ لا نعودُ؟!
وَلكن محالٌ
سنحيا هنا
ونفنى هنا.. يا لهُ من قدرْ
****

(الماذاتُ) قلبي مدى..
لماذا تموتين أنت وأبقى..؟!
لماذا الفراق سليلَ اللقاءْ؟!
لماذا البلاد تصير منافٍ..؟
وتغدرنا الأصدقاءْ؟!
لماذا يكون الغروب سعيداً؟
ثمةَ شمسٌ
تموتُ..
بكل مساءْ؟!

هامش:
(١): لقطة عامية تفيد التعاطف

عهد الياسمين

• حمود الشايجي/ الكويت

(1)

ما لقريتنا
كلما سألناها أخبار العاشقين
تكذب!

ما لها تحملنا ما لا نطيق
غشاوةً وإثماً
فتىً لم يجد أحداً يحبه
مازالت رقع ثيابه
مثقوبة،
يجهل العشق كما نجهل
يضاجع القوافي الرتيبة
عسى يصل وحدةً
فقدها القادمون

هكذا كان وكُنا،
نغزل الحب علينا وننام
دون أن نعلم،
الصبر يُفَتِّقُ الكثير الكثير من الألم
والقليل من الأصوات المختلفة
الأخرى.

ابتاعت المنفضة
كل ذكريات الأعقاب
كل ذكريات الدخان
كل ذكريات الذكريات

ابتاعت عشرة عشاقٍ
وعشيقة.

(2)

... الجرحُ مُر!
كأنه فُتح لأول مرة
هكذا ترجم الخطأ،

وخَفَتَ الضوء
خفت
خفت
خفت
خـ
فـ
ت

على الاتساع،
أشتم رائحة القتل
البِشارة:
الرائحة وليدة

....

....

....

سقط جسد

تلاه آخر،

تلا آخر وآخر

كما ورثنا الآباءُ

الكتابة،

الموت،

الموت / الكتابة

البَعدُ

البُعدُ

الرمل،

القبلات،

القبلات / الرمل

البِـــــعاد

....

....

....

والعشق.

(3)

فقدنا جسد الروح

أترى يحاسبنا الآباء

على القدوم...؟!

وجه بوجه

وجه فوق وجه

وتجاعيد يَخونُها النبض تارة
ويُخَوِّنُها الشبه أخرى

كنا نحملها
دون الوثوق أنها لنا
هذه كوة القلب،
أعدم عليها الطل
هذه كيةُ القلب
خمرةٌ،
عزفٌ،
ولا عين استهواها العناق
المزار بات مخيفاً دون عناق
دون متعة الكسل

الأبدُ وتدٌ غرس خارج القرية
عند الهذيان الآخذ بالعتمة
خمرةٌ،
وعزف،
ولا عين يستهويها العناق.

(4)
هكذا كنا نمارس
الحُبَّ،
شهوانيين،
نغمس أرواحنا بجسد الذات
الجسد والجسد
الخصر ودغدغات
تبيح التنهدات،
وصيحات كالضحك
ترفع التواءات الجسد

نصرخ..
..

بتمتمات التوبة

كلانا جسد عتيق
وتباريك الخطايا توصلنا
الأول،
....
....
....

هكذا كنا نشبه
الموت،
حد
ا
لـ
تـ
حـ
لـ
ل.

(5)
صُبَت علينا الخيمة
رافضين اليقين،
تحسسنا الرمز
فارقنا أرواحنا
عادت تسحبنا خارج الخيمة
بعد جلال النفس
داخل النفس،

كَوَّنا المذبحة
وعرفنا الوليد المفقود
كانت تلك التجربة الأولى
وتلك أغاني الآحاد
التي قالها السبت.

شهقت الدهشة
ورغبت النفاذ،
رغبت التمتع بالاختصار
خارج أبعاد
الجسد،

«صمت مُستَفَز
وسياقات عابرة للخدش»

(6)
المشهد أكثر روعة
لو بدأناه
بقبلة
بانسياب
يُفَتِّتُنا إلى
و
ا
حـ
د.

بَوْحٌ

• عبدالناصر الأسلمي/ الكويت

حب تمايل.. كانتعاش الصبح فوق الكرزتين
وتكثف النفس المعطر غيمةً
ثملت بها عيني وهامسني الزهر
حبي تناثر... بَوْحُنا قطعاً يلملمها الهوى
فكأنها نسجت بعروق الحب من ورق اليقين
وكأن قلبي يعزف المكسور من ناي الصباح
ألماً يبلل هجعة النخل المغني للرياح
يا ومض عرقي يا هدوء الروح يا وقت السحر
قد رفرفت أرواحنا خلف السنابل ضحكةً...
تنمو بها القيثارة الثكلى...
أو ما ترين شعاع قلبي سابحاً في نبضه
طيفاً تساقط مثل رايات الندى
شقراء.. أنت القمح والحبر المعتق والأمل
أنت الرضى.. يروي الحقول الضارعة
أوَ ما عزفت الرشفة الخضراء في جرحي
ما ملّ ذاك النبع من كرم الشفاه الوارفة

يوتوبيا

• مشعل العربيد / الكويت

سيدتي أيتها المسافرة في الجسم
أيتها المعجونة في الدم واللحم
أيتها المرسلة كالبطاقة في الوريد
أيتها النابضة في صندوق البريد
أيتها.. العالم من جديد
سيدتي أنت نجمة محتاجة للوصول
وتعاليم فن الأصول
وأنت المسيطرة في جميع الفصول
فما من حلول
فمالي من حلول
فلمسة من تكفي بي أن أطير
فطفل منك سحر نهديك صار يطير
فزهرة ماتت من جاذبية شفتيك وتحدد المصير
فما من حر طليق وصار جماد
وما من نجم بعيد ورد وعاد
فالثلج في العشق تحول وصار رماد

قصيدتان

- ١ -

يا كويت العز

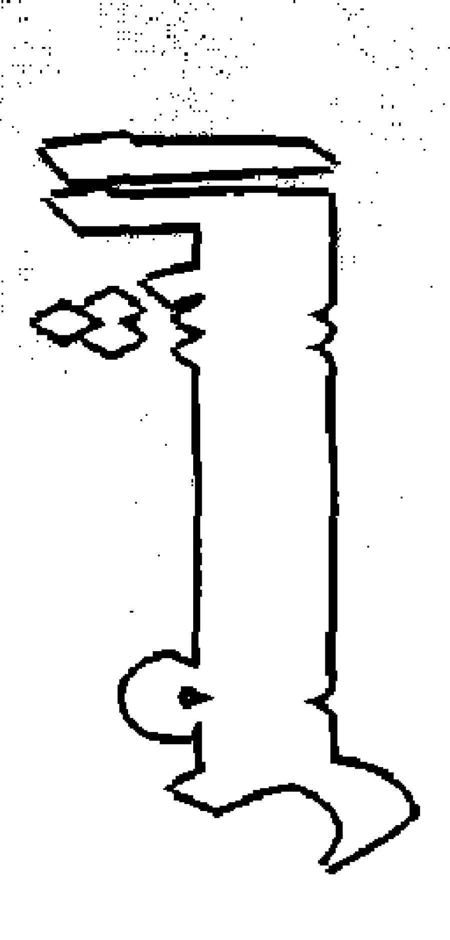
• أسماء العنزي / الكويت

يا كويت العز دمت
للعلى والمجد سرت
ياهوى في الروح يسري
يا بلاد العرب دمت
أنت للحب ضياء
ليس للحب سألت
يحمل القلب ويشفى
وعيون الناس أنت
قد يرى الأحلى بقلب
وبإحساس عدت
وأنا ما كنت يوماً
مرخصاً قدري وبيت
يا رمال الكويت ردي
للهنى دمت وسلمت

- 2 -

ما شكوت البعد

أنت يا روحي هيامي
ليس للروح اختيار
أنت الليل سراج
في دروب الهم سار
يسكن الهم ضلوعي
قلبي للحزن ديار
قلبك القاسي حبيبي
عذره عندي اضطرار
أنت وجدي واشتياقي
وطريق للنهار
التفت عمري إلي
أنت للقلب منار
تلحظ الوجد علي
إن دمعي بانهمار
انتبه قلبي مذاب
لم أقل في الحب عار
ما شكوت البعد دوما
أنت للنفس مزار





• نزيه أبو عفش / سورية

أعرفُ أنهُ عالمٌ شقيٌّ
معلولٌ، تَعسٌ، مجنون
وميؤوسٌ منه!
ميؤوس من قلبهِ وعدالتهِ وقيامة ضميرهْ
ميؤوسٌ من برابرتهِ
وسعاة ظلامه
وأركانِ حربِ حظائرهِ المؤبَّدين.
وميؤوسٌ منهُ حياً!...
....

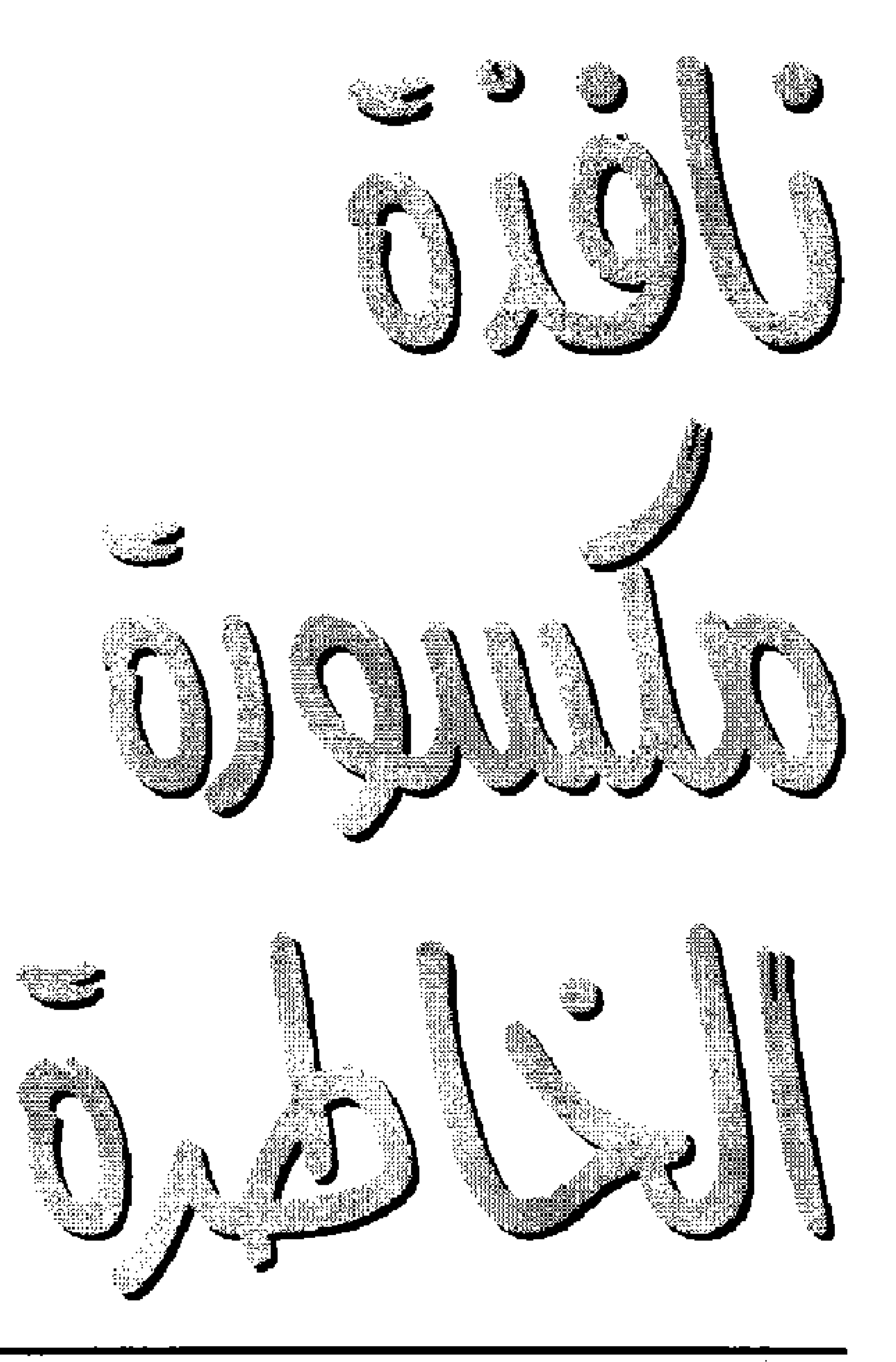
....
وها هو الآنَ، أخيراً، ساقطٌ بين يديّ
كضبعٍ غشيمٍ واقعٍ في جُبٍّ..
(بين يديَّ، في الحلمِ والحقيقةِ وشرَكِ الكابوسْ)
: مريضُ موتٍ، ميؤوس منهُ.. وأحِبّهْ
بين يديّ
كجثمان عزيزٍ ميْت
شبيه بجثمانِ عزيزٍ حيّ...
: ميؤوسٌ منهُ.. وأحبّهْ!
لهذا لم يعد أمامي من حيلة يا إلهي

غير أنْ أزُجَّهُ في قرارةِ هذا الكابوسْ
وأهمسَ في أُذين قلبه المعطوبْ:
«سامحني... وسامِحني.
مجنونٌ أنتَ
قبيحٌ، ظالمٌ، بريءٌ، مُنتهَكٌ، راضخٌ، مسكينٌ،
سفاحٌ، كَلبٌ، جميلٌ، مُحيِّر، جذّابٌ،
طاهرٌ، مدنَّسٌ
ميؤوسٌ منكَ..
وأُحبُّكْ!...»
....
....
ثمَّ
- كأنْ بلا شفقة
أو كأنْ بخالصٍ مالديَّ من شفقةْ
أهوي على دماغه المعتم، الأصمّ، الصدئ - الحديدْ
بعصايَ المدبَّسةِ - الصدئةِ - الحديدْ...
وأنتحبْ!
ثمَّ
- بأسيْدِ الزنابقِ البتولْ
أو بأسيدِ كلور الماء المعتَّقْ -
أَضمِّدُ ماخفيَ وما بانَ
من قروحه ودماملِه وسرطاناتِ معادنِهْ
وأحشو صدرهُ الداكنَ المفتوحْ
بما أمكن من أملاحِ الغضبِ، وتويجاتِ الأزهارِ،
والعطفِ، والمناديل، ومراهمِ النباتات....
ثمَّ
- بعد أنْ أكونَ قد دَوَخْتُهُ بالحشيشِ
والصلواتِ وويسكي رعاةِ البقرِ المغشوشْ -
أمدِّدهُ بهدوووءِ هدوءْ
على هاذه الحصيرةِ الزمنيّةِ البائخة
المبقَّعةِ بشحومِ المدافعِ

وفضلات الجُند
وروث المؤرخينَ والقياصرةِ والخنازيرْ
مُغمضاً عينيه المطفأتين هاااا كذا...
بهدووووء هدوءْ
بهدوءِ مَنْ ينوِّمُ طفلاً
أو يباركُ قرباناً
أو يدغدغُ زغبَ فراشةٍ تُحتضرْ...
بهدووووء هدوءْ
بأهدأ مما يليقُ بمريضِ موتٍ عزيز
ميؤوسٍ منه.. ونحبهْ
....
ثمَّ ـ في منتصف قلبه تماماً،
تماماً في منتصفَ تويجة القلبْ ـ
أطعنهُ بهذه المديةَ الحاذقَة الرشيقة اللامعةْ
بحيثُ لا تخرجُ منَهُ غيرُ «آآاه» صغيَرة
لبقة، شاحبة...، وسرعانَ ما تنطفئْ
طعنةٌ:
طعنةٌ وحيدةٌ رشيقة لمّامةٌ
رحيمةٌ... وحاذقةْ
ثمَّ، بهذه الطعنة العطوفْ،
(إذ لم أستطع أنَ أجعل حياتَهُ
أهْونَ وأجملَ وأهنأ...)
لعلّي (على الأقلّ: كما يليقُ بمحبوب ميؤوس منه)
أساعدهُ علي بلوغِ الموتْ
بما هو جديرٌ به
من هيبةِ الوحشْ
وكبرياءَ المحاربْ
وسلامِ نَفسِ الـ.. مجنون!...

26 ت2/ 2001





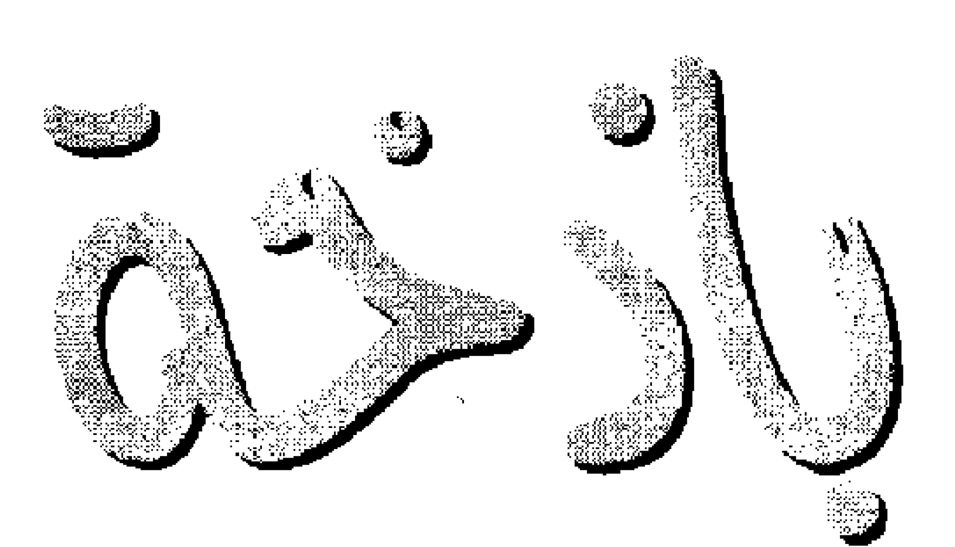
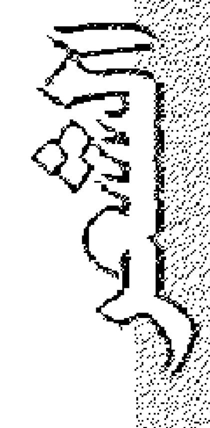
• مها بكر/ ألمانيا

ما الذي يُبكيكِ هذا المساءُ
وما الذي يُؤَرِّقني أيضاً
توقظينَ الأسئلة باردة
تُسدلينَ على قامتي حَصاكِ أعمى وثقيلا
ما عُدت تستطعينَ أن تغمدي إصابتك في البال
وما عُدتُ أسيرة مرمرك والبُنيِّ الذي تُحبين
هَواك الذي يَحميك من الأشرار
حارسةُ شمسكِ الأمينةِ كأزهارِ عبادِ الشمس
نسيتكِ أقولُ
ثم يهبط الدمع من أعاليهِ
يَتيهُ بين الأزرق والورديِّ
يَموج بين درفتي سَماءٍ يَفُر إلى وردتينِ في خديك
إلى شامة..
لن أصغي هذا المساء إلى ما يوشوشه المرمرُ عني
باعدي يديك قليلاً...
لقد أثقلتني بالزبيب والخلاخل...

ثم دعيه مفتوحاً
هذا الشُباك على عُمري
هكذا حائراً... مبتهجاً ومحموما بي
مليئا بالحُّراسِ والجبابرةِ... والرجال الحاسدين
فليكن...
أنتِ الهواءُ ومن أسكنَ الصفصافَ بالرحمة
مانفعُ الدعاءِ لحديقة يصلها المطرُ متأخراً
تقولينَ:
ثم تتركينني حامضة في فَم الأسئلة
تجوبينني وعرة وباردة..
وماذا! يعني أن تتركينَ لي باقة من ريحان وكلام
باعدي ما عُدتُ حلوة بذلك النَمشِ
باعدي سيكون لوجهك حَبقٌ.. وكرزٌ آخر
لن أهبُطَ بهذا الفيروزِ المستلقي في الكحل الأسودِ
البارعِ في جرِّ الظلالِ إلى الظلال
المتُفردِ بَشغفه لكِ...
بجلاله المليئ بالتراتيل والنقوش
أسمعُ دبيبَ المطرِ الشاحبِ
يُؤَرقُ فصول السنة الذابلة
أبداً... وكأنه صوتٌ لا أعرفُهَ
فقط وكأنني أتذكرُ شيئا مثل النسيان
مثل رائحة تريحنا لأننا ألفناها
باعدي يديك كثيراً... ستُطالبني أمي بقمح عُمرها
بالسنين التي أنفقْتها علي
باعدي.. قُربَ يديَّ ماءٌ عائمٌ وحنون
وردٌ على مرمر ويبكي
يبكي أزرقاً لم يَقُلْ له أحد أنتَ لستَ بأزرق

لستَ بشامخٍ وبَهي
وردٌ لرجوعكِ الذي ليسَ إليَّ
أمْسَحُ أصابَعك عن وجهي
أُرتلُ كلامَك القديم
هوائكَ المغشوش.. كلانا
لا يستطيع الخروجَ من الآخرِ
إلا شارعاً واقفُ القلب
أو نافذة مكسورة الخاطر
.....
....
باعدي ذلكَ المشغولِ بالعطرِ عني
وماذا تركَ لنا ريحانك غيرَ الدمعِ
يابساً على الرفوف
ماعدت تستطيعينَ أن تُغمدي أصابعك في البال
وحشةٌ في كل النّحلِ المتمسك بوردِ روحي
وحشةٌ في الخزانةِ المملوءةِ بالفضةِ والقصب
بالشّباكِ المؤدي إلى أيلول
سأدعو الملائكة..
وأتلو لها سرَّكِ كي تقرأك
ثانية لي
باعدي إني الآنَ أتَهدلُ وحيدة
وباردة على ولهٍ بكِ

* مها بكر
شتاء 2001 هيرفورد

جنازة باذخة

• مفتاح العمّاري/ليبيا

حكايةٌ من هذه السادرةُ في نَهْبِها
القوافي دوائرُ ياقوت
وهي الجسد
فكيف أزيحُ الغبارَ
وأرفو اليقينَ شقيقَ الكذب
وصخبكَ يحجبُ الشمسَ
أيُّها المتنبي
كأنك الأبدْ
وما تبقى زبدْ.

***

حكايةُ منْ هذه التائهةُ موشومة بالأجراس
تخسرُ السفرَ والمواعيد.
والقمر الوحيدُ يؤبّدُ النظرَ
بقبضة مفتوحة على غدرِ الأمهات
واثقاً أنَّ البلاغَةَ غربال الريح.

***

إذن سأنتظر القطارَ الكهلَ
وهو يطحنُ بصفيره زجاجَ ألعابنا.
والكائناتُ البريئةُ تهتفُ عبر نوافذَ

راكضة ترشقُ المساربَ بالأحلام.
وإن يكنْ وقفي بلا ظلٍّ وماءْ
ولا شيء الآن باسمي يُسَمّى
سيظلُّ كل ذئبٍ تاه في لغتي
كَنْزَ عُواءْ
* * *
لست شيئاً
غير أنِّي أرى الرملَ يعتلي ظهرَ المشيئةِ
ويغتصبُ الجهات
وأرى الشوارعَ
حفلةَ صيد.
أنا العديدُ في جسدي
ترتعدُ عناصرُ الجاراتِ تحت أغطيتي
ويقرُع الشتاءُ أبوابي
ولا أحدَ يأتي.
وأنا البعيدُ في لغتي
حين بدأت الحربُ أخطأتني حظوظُ الصبايا
يقيناً أني جربّتُ الحمامَ
وطيّرتُ الرسائلَ والحدائقَ والقُبَلْ.
لكنهم صنعوا الأسوارَ
وجلبوا البنادق والنياشين
وصورَ النساء الغمّازات.
ونحنُ الصغارُ لم نشترِ بعد
لوازمَ الرحيلِ إلى البلد
لكي نطوي الرملَ الكفيفَ خلفنا
* * *
حكايةُ مَنْ هذه الضالةُ
تبحثُ عن صبيٍّ ضيعته الأمهات
جميعهن حفرنَ وشمه
أمهاتٌ من سلالة القططِ

تجمعهن فمٌ باذخةٌ بالمواء
أمهاتٌ بلا أحد
سوى أن الحروبَ الصغيرة
تقودُ الخيالَ إلى مهبٍّ جامح
ولا أحد يأتي
***
ستعلو فوق صوتي قال الغرابُ
: أبواقُ النفير
ويحبسني لوني في العلوِّ.
بعيدا عن أبي أمحو جلالَةَ الألم
وأضعُ فراخي
أنا الغرابُ المستجيرْ
تقفُ الجيوشُ بأعلامها الداميةِ تحت أجنحتي
ويحتدمُ السعيرْ
محتفلاً بسمائي والقوانين التي يسهل خرقها.
أحرسُ الولائم بأقفالٍ لا يعبرها الضوءُ..
متأهبا لإيقاظ المعادنَ.
أخطفُ النساءَ من معاقل النثرِ
وأطيرْ
لماذا أيها الحفاة تتّبعون سُنّةَ الوهمِ
تحزمون الصحراءَ الشائخةَ تحت ظلالكم الجريحة
صوبَ المحطّات البعيدة
وتنتظرون هبةَ الحواس
وهي تصعدُ الوسائد
التي يفلتُ ريشُ أحلامها عبر الشرفات
لهيب الحبِّ للتائهين.
والنوافيرُ قبعاتٌ تهطلُ بالألوان.
والعشاقُ دوائرُ يسيّجونَ مهابةَ النظرِ
ويحيطونَ اللغاتِ
بصمتِ اللغاتْ
***

حكايةُ من هذه الدائخةُ بتواريخها الخاسرة
والجنديُ التائهُ، تائهاً، يقطّرُ بلاغته النازفة
- أعطوني اللغةَ السمراءَ الهابطةَ بالغنائم
يحرسها الإعجازُ الأصيل
أعطوني صفة الضوءِ وكلامَ الرسل
لأحلّقَ بفخامة
غير ملتفت لقميصي
وقد فخّختَه النجوم
سأعتقُ السفنَ وأخلطُ الأسماءَ والعناوين
ليتوه الخلقُ في معرفِة المفاتيح والساعات وأشكال الكواكب
والخيول
دعوني أسمّي الوطَن الثقيلَ طفلاً قتيلا
يجاورُ التيه، وأسمِّي الأحلامَ بنوافذها المأهولةِ بالغرقى
أعطوني الذئبة شقيقة اللعب
معلّمتي الضحكَ ونحنُ نعبرُ الغاياتِ ملتبسةً
بظلالِ الأمهات والأبناءِ
الملدوغين بهزائمِ النظرِ
واعدينَ المستحيلَ بجنازةِ باذخة
أعطوني الأميرةَ حاميةَ المباهج
التي قصائدي حصانُها إلى
طروادةِ الروحِ
وبلاغةَ الجسدْ
وإن يَكُنْ وقفي بلا ظلٍّ وماءْ
ولاشيء الآن باسمي يُسَمّى
سيظلُ كل ذئب تاهَ في لغتي
كنْزَ عُواءْ.







هذه لوعتي فاحتسيها
كفنجانِ قهوتِكَ المزمنَهْ
وتمدّدْ على شرفةِ القلبِ
قَبْلَ ضياعِ القصيدةِ في زحمةِ الأزمنَهْ
هذه وردةٌ تستغيثُ بأغنيةٍ
هذه أغنيهْ
تستغيث بذاكرةِ الشَّجرِ الوانيَهْ
فعلى أيِّ أرضٍ أدوِّي
وأعلنُ عصيان روحي
وأذهبُ في الرِّيحِ
أهربُ من جثثِ الكهنَهْ
هذه لوعتي..
يا صباحَ المرارةِ.. يا زيزفونَ الخرافةِ..
أقترفُ الآن صمتي وموتي
أنكِّسُ رايتي المؤمنَهْ
هكذا أدخلُ الآنَ ذاكرة المستَحيلْ

حاملاً زبدَ الذكريات

وأزرعُ دربي الطويلْ

لا مكانَ لقلبي هنا

لا مكانَ لقلبي هناكْ

فلماذا أسجِّلُ عنوانَ قبري

وكلُّ مكانٍ هلاكْ؟!

****

قبلَ ألف سنَهْ

كنتُ أحلمُ وحدي بماءِ النشيدِ

وأغنيةِ السَّوسنَهْ

كنتُ أجري حواراً مع النجمِ

حرّاً طليقاً

كنتُ أجمعُ بينَ يديَّ الحريقا

قبلَ ألف سنَهْ

لم أكنْ نكرَهْ

كان عندي ثلاثون

نصاً من الشعر..

خمسون أغنيةً

وحنيناً بعيداً إلى امرأةٍ / شجرَهْ

قبلَ ألف سنَهْ

ليسَ للشعرِ متَّسعٌ

كي يحاسِبَ عشَّاقَهُ الخونَهْ

****

ما الذي يجعلُ القلبِ أغنيةً لا تحدْ؟

ما الذي يتغلغلُ في الرّوحِ

يجعلها في مهبِّ الكَمدْ؟

ما الذي يجعلُ الروحَ مغلولةً

في كتابِ الجسَدْ..؟

****

أتأبطُ وجدي القديم

وأرفو هوائي المسجَّى بخيطِ الملَلْ

ثمَّ أدخلُ طقسَ الجنونِ

أبلّلُ وجهَ الرَّحيلِ بماءِ الأمَلْ

أرتقي شجرَ البحرِ.. أقضمُ صمتي

وأهزّ جذوعَ الجهاتِ

لأعلن موتي..

****

في الطريقِ إلى شجرِ البحرِ

عشْبٌ ضريرٌ

وسماءٌ منكّسةٌ

وسرابٌ غزيرٌ..

****

في الطريقِ إلى الجلجلهْ

شاعرٌ يتأبّطُ أشلاءَ شعرٍ

ويشربُ قهوة قهرٍ

ويمضي إلى حتفهِ

ويجرُّ ذيول القصيدةِ

يجلدُ مستقبلَهْ

في الطريقِ إلى شجرِ البحرِ

يبكي ويبكي

ويغلقُ نافذة الأسئلهْ

في الطريقِ إلى شجرِ البحرِ

يرفضهُ البحرُ.. يأخذُهُ القتلَهْ



بين صلاتين


• حنيف يوسف/ هولندا

-1-

كل الذين مددت يدي إليهم،
كانوا كباراً
كل الذين مددت يدي إليهم،
كانوا صغاراً
وتحت أنظار الجميع،
هويت من جدار الخوف، وها أنا
أتمرغ في أوحال السقوط الموجع،
ومستنقعات التحسّر بطينها الغزير
وأتخبط كطائر ذي جناحين صغيرين على وشك
أن يغرد بصوت عال:
ليت الذي حدث لم يحدث.

-2-

لست أدري تماماً،
كم مرة أوصدت باب الأفراح دونها،
ولم أتذكر أن أشتري لها ثيابا جديدة في الأعياد،

لم يكن فقري سببا، ولا بخلي كذلك
أصبح منظر حبيبتي عادياً،
وأصبح منظر قصائدي عادياً إلا من
صراخ مكتوم كان يتدافع نحوي
في حركة عمياء كقطيع من غنم!

- 3 -

لم أستطع أن أفهم التدفق المجنون
لسيل العواطف،
ولا الانكفاء المخادع لنهر الحكمة
بقينا وحيدين أنا وحبيبتي،
ومن ثم،
بقيت وحدي
وبقيت حبيبتي وحدها،
وأعتقد أن ذلك لا يهم العالم كثيرا
فيما عدا بعض الفضوليين الكبار الصغار!.



الفوضوي

• صفوان صقر

إنه الخريف.
لسنا بعيدين عن محطة قطار الشرق...
بل إننا تحديدا في قلب العالم.
ما رأيك قبل الموت على (الماكادام)
بزجاجة من نبيذ (بوجوليه)..
بامرأة من جزر المارتينيك..
وبعشاء أخير في حانة (شيه ـ جوليان)!...

***

إنه الصيف.
أليس ضروريا قبل الموت من الضجر
إعادة قراءة كيركيغارد...
سيلين وفيرلين!...

***

إنها القيامة.
هل تذكر الحياة؟!...

تلك التي اقترفنا منذ عصور...
والنساء اللواتي ذرفن الدمع والشوق
لإرضاء كبريائنا الفاسق!...

* * *

إنه العدم.
الوهم والحرية والصحف والنقابات.
أنت وأنا وهيلانة والآخرون...

* * *

إنه الصباح..
إنها تمطر..
وتلك نداءات باعة الصحف يا هيلانة
كم جميل عريك في صباحات المطر!...

* * *

إنه المساء.
جسدك المضرّج بالنمش..
شفتاك الذاهلتان
وأصابعك الوسنى...

* * *

وأنت يا (تافاريتش)!..
ألا تشعر بالمساء!؟...
لم تكن من قبل أيضا تشعر بالحياة...
ما كان يهمّك إلاّ خراب الدولة...
وقفى هيلانة
وعلبة تبغ...

* * *

إنه الفجر..

إنها القيامة..

هل تنصتين يا هيلانة!..

هل تسمع يا (تافاريتش)!...

إنهم أولاد النقابات...

عمّال المطابع..

يطالبون بكأس إضافيّ من الحليب

وبيوم راحة ورفع الأجور..

ما أجمل عريك البراق يا هيلانة...

فجر عريك في القيامة!...

***

إنه الفوضوي...

ذلك الذي يغفو قرب زجاجة فارغة

ملتحفا بجريدة مثقوبة

مضرجا بالرؤى...

***

إنها هيلانة أيها الآخرون...

هنالك..

على الرصيف المقابل..

لابد وأنها تحاول سرقة قرنفلة

من بائع الشطائر!..

هكذا هي دائما هيلانة...

تحاول سرقة شيء ما في غير محله!...

***

إنه العدم....

اللانهاية...

المطلق...

الحلم في وجه من الوجوه...

***

جميلة أنت يا هيلانة...

جميلة كما القيامة...

كتلك الدماء التي تسيل على الورق...

كالأرق...

يطلق كلابه في الليل

ليبقى (تافاريتش) مستيقظا...

***

إنهم لا أحد...

أولئك الذين يترنحون من الشقاء والصقيع...

المدّثرون بألحان الكمان...

يصدح من حانة بعيدة.

إنهم لاشيء...

هؤلاء الذين يدخنون الأرصفة...

يلعقون واجهات المطاعم...

يتطاعنون بالدعابات الفاسقة

بينما تمطر برتابة جنائزية

تلك السماء التي لايؤمن بها (تافاريتش)!..

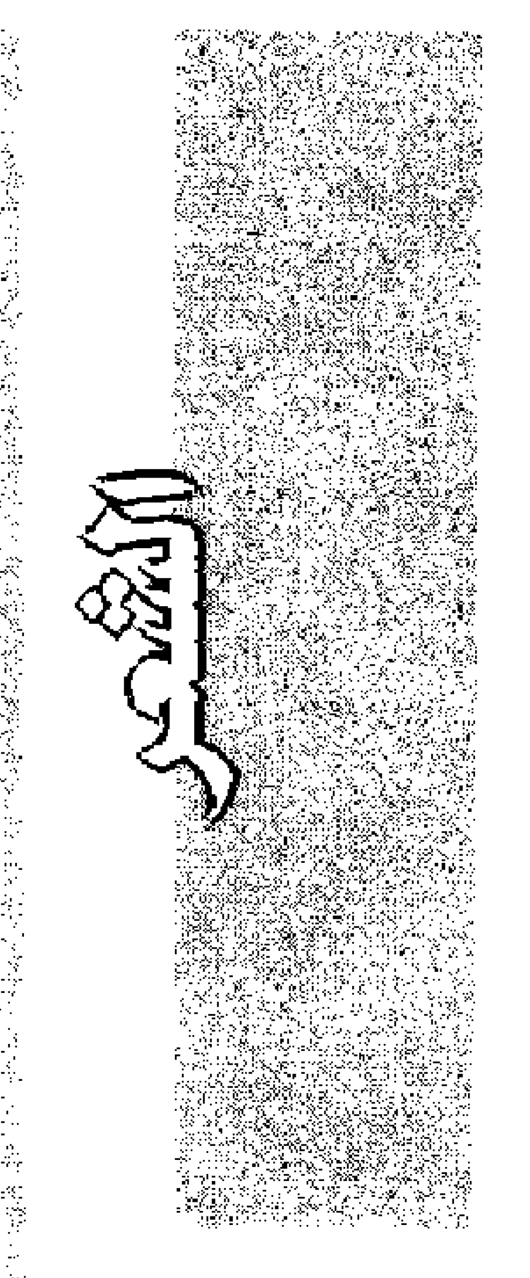
***

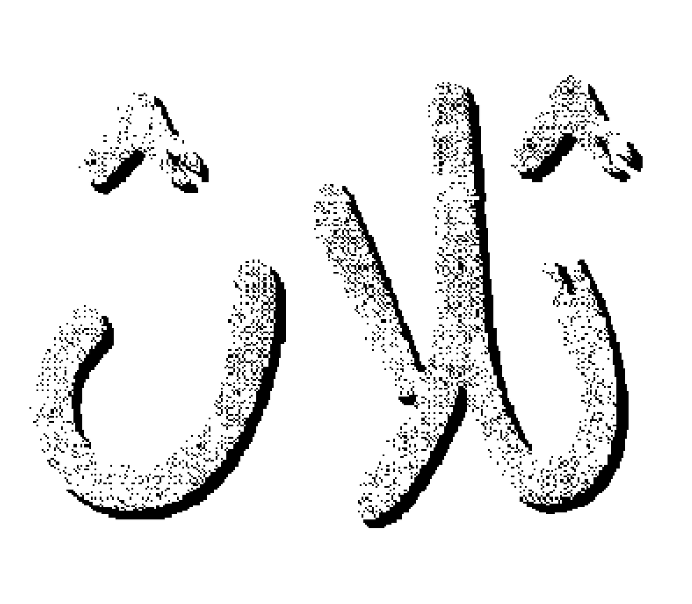
إنه الموت...
يقرع نواقيسه بغبطة عظيمة
كما كنّا وهيلانة في الأمسيات
نقرع كأسيّ نبيذ نخب الحياة..
نخب أرواحنا...
نخب أنخابنا...

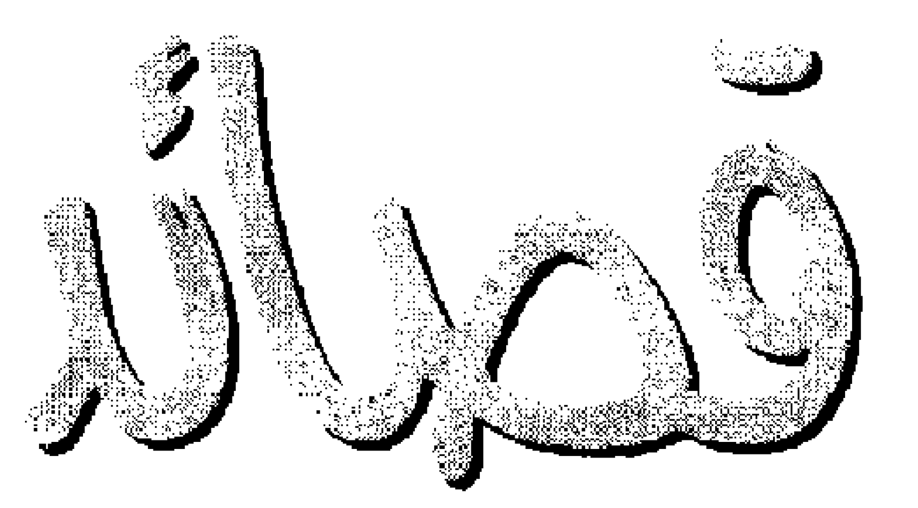
***

وذاك أنا يا هيلانة...
اللامرئيّ الوسيم
بقبعة من العشب
وابتسامة من الندى...
من يلوّح لك
وأنت تتقافزين كأحجية من الزمرد
على الرصيف الأليف..
تحاولين دون جدوى
سرقة قبعة الشرطي
من بائع الأحذية!...

***







• مياسة د. ع

«حالة ما..»

خالٍ من الصحو
وكثافة اليدِ،
يدك المتأججةُ في
غرفِ الصمتِ
بلا جدارٍ
أو قيامة..

هناك.. لم تعدْ حروقٌ
ليلَ احتراقِ الماءِ
بالذاكرة
انكسارِ اليد على حافةِ
موجٍ ما..
سأنعطف إذن، عند
انقسامِ الموج

و

انخفاض يدي

سأخلو إذن، من

سلالاتِ الهواءِ

و

صمتٍ ما..

هناك.. لم تعد

أعشابٌ

للذاكرة..

«لحظة احتواء..»

-١-

عبرَ الآتي /

لحظةَ احتوائكَ القارسِ،

أغصانٌ تعتريني

هواءٌ أملس يرتجف..

- أيُّهذا الساطعُ كالليل،

أجرجركَ إلى آخركَ، كي

تنمو العتمةُ في

أولي.. عند

آخرِ

الجسدِ..

الجسدُ الممشوقُ السياج،

الممشوقُ ليلُهُ البريّ..

ـ ٢ ـ

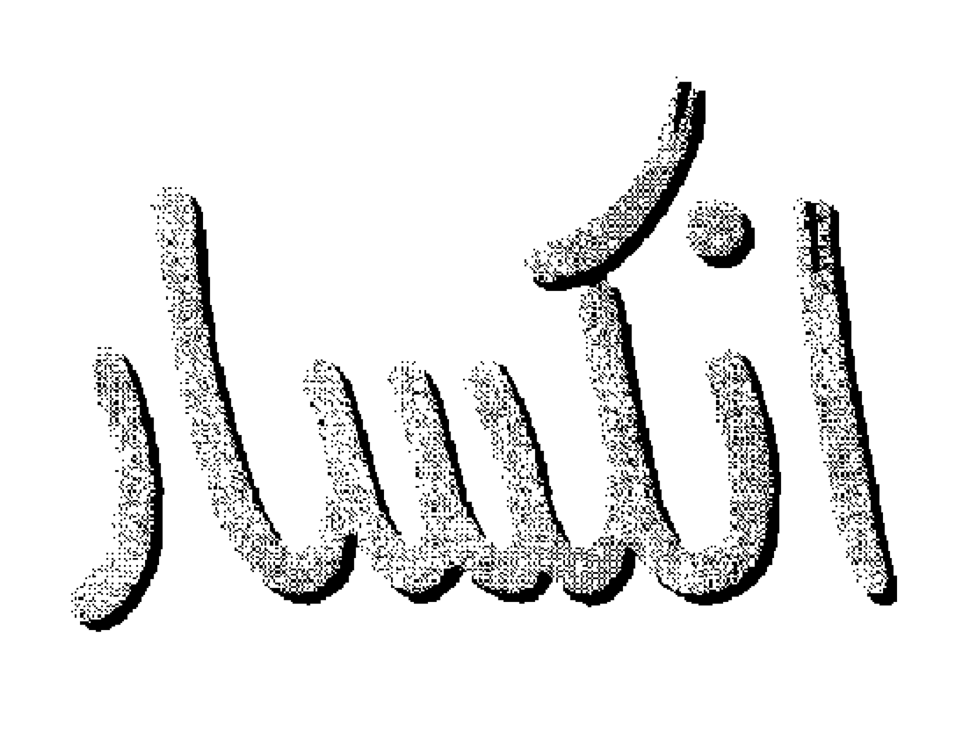
عبر غاباتٍ تتحدَّرُ من قامتي،
لحظةَ احتوائي المتصدِّعِ،
قامتُكَ / العشبُ..
الألفُ الملتصقةُ بليلِ الأرضِ.
وأنا.. بعضي
هياكلُ أخرى تجري..
ـ أيُّهذي القابعة أرضي،
هاويةٌ تتسللني.. كموتي
انكسري
واثقبيني.. من بعضي
واذرفيني
حتى
الثمالة..
هياكلُ أخرى تجري..!

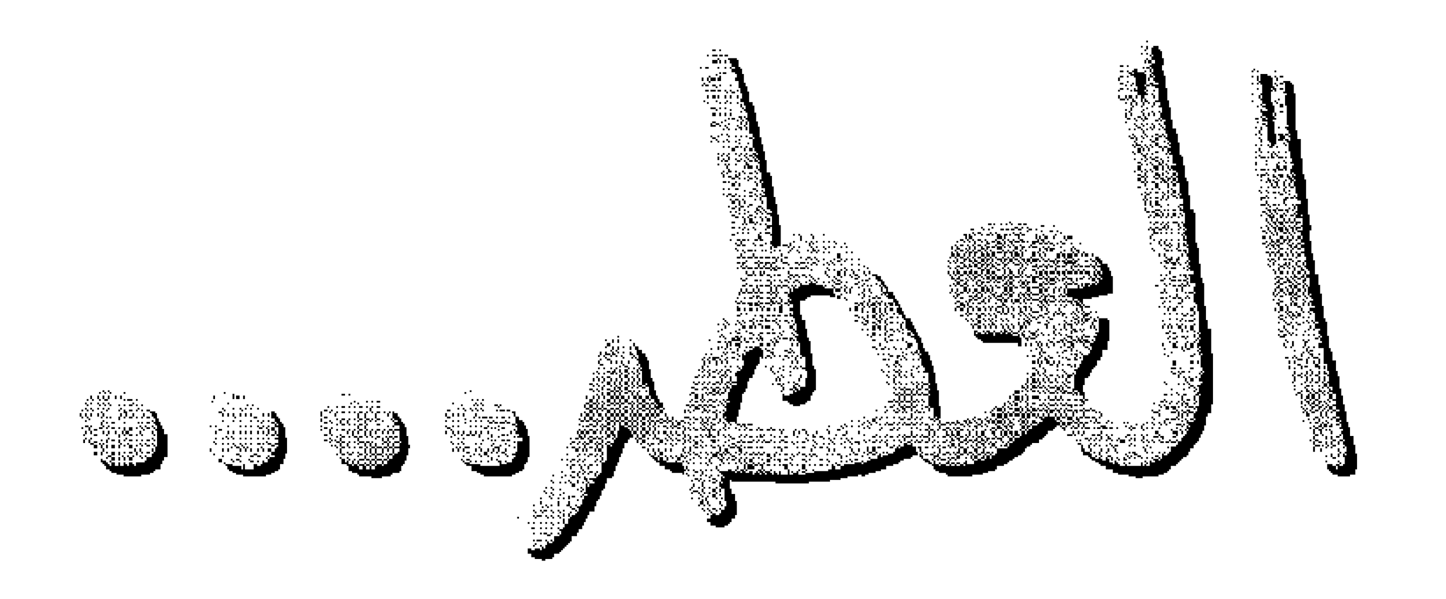
«ترابٌ.. لا يمضي»

حقاً،
لا تسيل..!
أحجامُك كمثل رخامٍ متسلقٍ
في مدارِ الليل.
لا تسيل..!
حيثُ كانت سماءٌ
أرضٌ / تعومُ بين سلالةِ الحجرِ
وبذورِ الصقيع.

هناك.. أسّاقطُ مدى
حزني، أيها النازلُ من
اسودادِ الشمسِ
وبياضِ الجرح..
- ترابٌ لا يمضي / المتعرّجُ إلى
انقسامكَ
وكسورِ المعنى،
ترابٌ يجري / إلى أعضاءٍ مفروشةٍ
بالوحلِ
إلى حالةٍ تشبهُ الليلَ
النداوةَ
السريرةَ التي
لا تنتهي..
يقظتي إن أجتثَّ سماواتٍ
من حزني،
المعدنَ البريّ / الذي
يجري..
أسيلُ
لا أمضي..







• زكريا مصاص/ سورية

... وقد كان شيئا

إذا شئتُ أطلقت كلَّ النوارس من جعبة البحرِ

أمسكتُ بالأفق لحظةَ مادتْ بيَ الأرضُ

قلتُ: اركبي زورقي

فالبياسُ سيحرق أجنحَة النبض، والماءَ والخافقينْ

دعوتُكِ ألا تقيسي المسافةَ

بين الغيوم وبين النجوم

وبيني وبينكِ، قلتُ: ارفعي النبضَ

حيث هديرُ الهوى والهواءْ

وأسلمتِ لي أقصرَ القبلاتِ امتلاءً

وأسلمتِ ثغركَ للصمتِ يكتب حيرة انتمائي

وأبقيت عطراً تكسّرَ

في شهقةٍ حانية

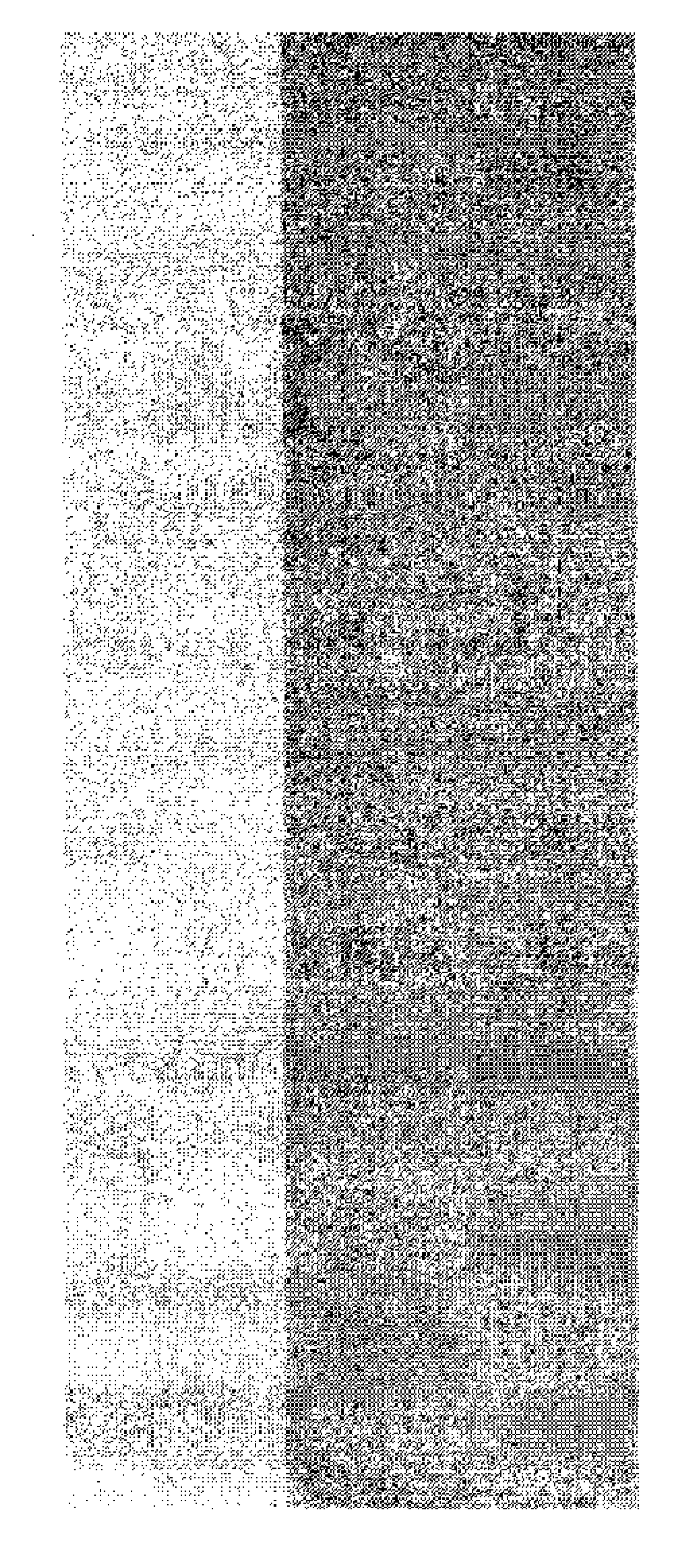
ولم تأبهي ما رواه العبير على شرفة نائيةْ

وما كدّسَ الصمتُ من أغنيات الحقولْ!!

فماذا إذا لم تكوني كما وردة المزنِ،

هل أغمد العطرَ في صرّةِ الغيمِ؟!
هل أطمِس النورَ في عتمةِ الحزنِ؟!...
عندي من البرق ما يُخرِجُ العطرَ عن طقسهِ
ولولا نسيمي
لما كان عندكِ وردٌ تماوج في كأسهِ.
أنا مثلما عبأتْ وردةُ الحقلِ أفقَ
الفراشاتِ
أو مثلما فكرةٌ تتقمص نهجَ الهواء
أنا مثلما أبدعتْني يدُ الحبِّ أبدعتُ عطرَكِ
كنتُ أصلّي لعينينِ
تخترقانِ ائتلافَ المعاني
وتبتدعانِ فصولاً تخفُّ إليها الهواجسُ ثملى
وتشهق نحو مَداها الخيولْ...
أنا ما شغفتُ شفاهَكِ حين الرضا إنما شاغبتْني
وخضّتْ بقلبي هذا الحبقْ
كأنّ الورودَ تمانع قطفاً إذا عاندتْها رياحٌ
وتحبو لناظرِها كلَّ عطرِ النزقْ
فهل آلمتْني شوكةُ حسنِكِ
حين وهبتِ لغيري شذا ضحكةٍ
هزّتِ الغصنَ في شرفاتِ الشفقْ؟!
خذي من يديَّ كتابَكِ...
إنَّ شذايَ على وردةٍ قلقٌ..
وقلبي كما البحر رجّتْ عوالمهُ موجةٌ هاويةْ..
وأبحث في زرقة الماء عنها
وأبحث في البحر.. عني؛
أنا في شاطئ الوجدِ وحدي
وأنتِ هناكَ

كحوريةٍ تتقلّب في الماسِ والماءِ
كيف تشاءْ
.. وقد كان حلماً
وقد... كان طلاً على ورقِ الوردِ
تضحك آنيةُ العطرِ منهُ
وتنأى هناكَ خُطا لاهيةْ
....
....
ويلهو، ويهمي بأفق الذهولُ
صدى
ز
ف
ر
ا
ت
يعيدُ النوارسَ
والماءَ
والأغنيات
إلى الآنيةْ.





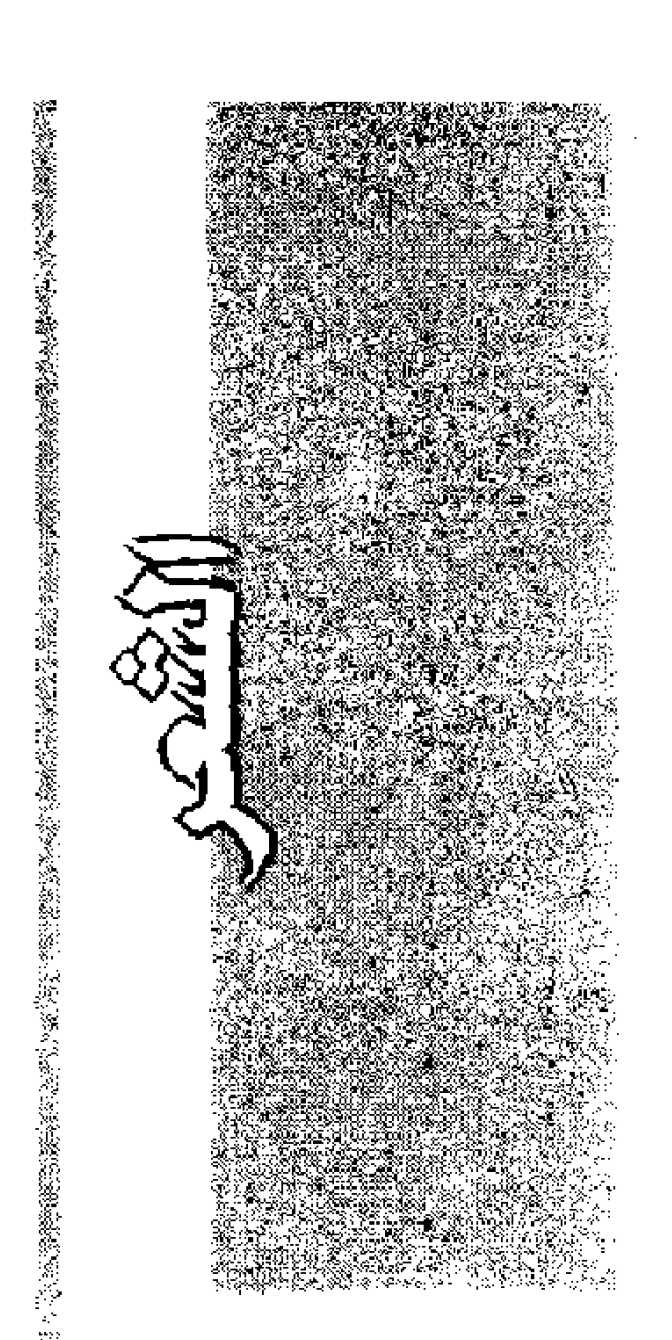
ويكاد يأفل...

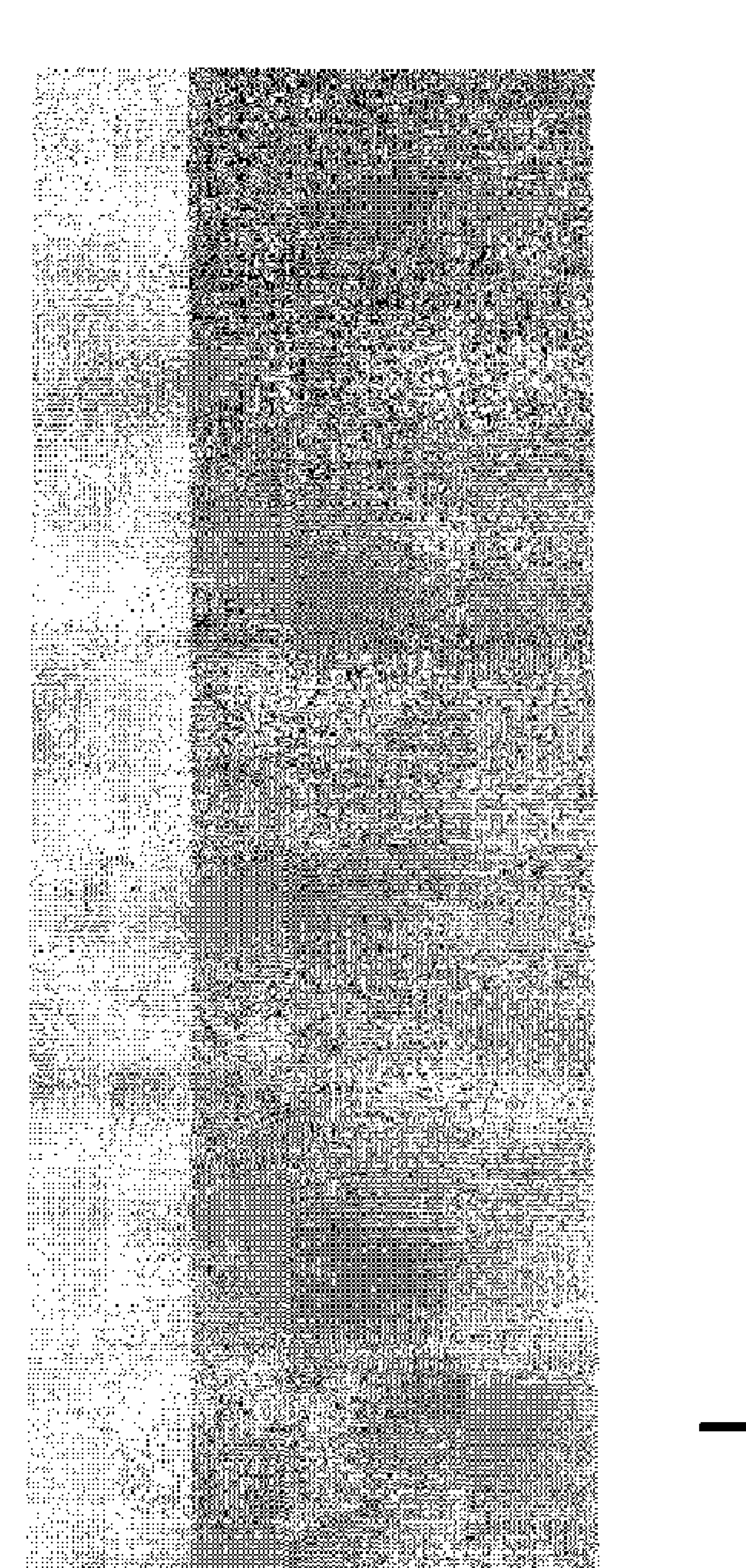
• ناصر لوحيشي / الجزائر

قلبي قطا
وتسابقت أنفاسي الحرّى
فوزّعت الرؤى
عاودتُ، بعثرت الخطى
قاربتُ ذاك السَّمتَ إنّي واقف
لم ينأ بي ذاكَ الصّدى
يا نخل أنت ظلمتني
وأخذتَ حلمي والعسيب غدا ظهيرك
واختفت...
قسماتك الغرّاء تستجدي الغدا
يا نخلُ أيقظت الجراحَ ولمتني
ووعدتني
يا نخلُ كيف المبتدا؟
وسعيتُ أستبقي الثواني الباقيات
لكنه، سعف المساء
كسر الشعاع المجتبى والموعدا
يا نخلُ يا ورد العشيّ
بَعُد الجنى
أنا خصمي أنا شاهدي
غاب الجنى

فبأي كفٍّ أرتقي
وبأي وجه ألتقي
وبأي حرف يُبتنى
حلمُ المُنيب ودمعه وَحدٌ
ويقطر من مسيلٍ واحدٍ؟
قلبي قطا
يا نخل جاورت الغمام فهمتني
حسبي من الزمن الذي أدميته
ذاك النّدى
حسبي إذا جاوبتني
ذاك الصدّى
آنست من تلك الرّبى ريحانة
قلتُ امكثوا
فلعلّ تأتينا الرياح بموعد
خَضل يسرُ الناظرين
يعيد عطر المنتدى
ولعلّ في تلك الخطا
خبراً يردُ إلى الغريم ربيعه
قبساً يمدُ الأمس فجرا أسعدا
«راما» ويوجعني تثاقل عقربيك
«راما» وأستخذي ولمْ،
لا. ليس يشغلني الشتا عن ناظريك
يا عقرب السّاعات إنّي متعب
حُثَّ الليالي يستقم
حلمي لديك
أنا لستُ أشكو بثنا
لكنما الوجه الذي أمّلته
وبحثتُ عنه
وكنته
مدح الخفاء برجعة
فانفضّ ذاك السرُّ
وانتفض الصباح وهزّنا
أنا لستُ أشكو حزني المعهودَ

لكنّ النخيل يلومني
ويلومنا
وخلقتُ من عجل
عرفت الصرخة البيضاء لمّا
أظهرت ملحَ المآقي
وإليك يا عمق الضياء
عجلت كي ترضى
فيرضيك اشتياقي
أنا غرٌّ هذا اليوم يا...
يا سعد علّمني الورود
أنا غرٌّ هذا اليوم
والإبَلُ التي نادمتها
تخذت سبيلا غير ما
حلم الصبيّ بها ولم
تحمل بقايا الفجر،، إني راحل
يا دمع أنتَ طريقنا
يا ليل أنت الخصم والحكم الذي
مازال ينعب خلفنا
تعبَ الأنا
الليلُ جَنَّ وجنَّ غمٌّ السائلين
ورأيت في ذاك المنام
الحُلم يسبح في الشعاع المجتنى
أفل الضيّاء
أفلت ملامحه التي عاينتها
قلت انظروا
أنا لست أهوى الآفلين
ورأيت حلما في منام ثالث
ويكاد يأفل،
آه من توديعه
أولست أكبر في فضاء السّاهرين؟
أنا لستُ أهوى الآفلين
أنا لستُ أشكو بثّنا.





(حينما كانت القصائد أولاً)

● فيصل أكرم/ السعودية

هنا تُضافُ إلى القراءةِ نقطةٌ مرفوعةٌ
وأنا أجيدُ الصمتَ، لم أفتح مساماً في عروقي
كي يشعَ إلى اندلاع في قرارتِه القرارُ
كلُّ شمسٍ في طليعتها احمرارُ
وأنا كَفِلْتُ الملح تحت الصمت قبلاً
كنتُ بعضَ الحبرِ فوقَ الحبرِ
لم أستخرج الأجراس من كل الكهوف
كما يجيدُ المسرفونَ مع البراءةِ والترفْ
قد كنتُ كسراً في ضلوع المنعطف
وأنا هنا، في كلِّ آن كانَ، كنتُ كما أكونُ الآنَ
أخترقُ الزّحامَ، إذا يطاوِعُني الكلامُ
ولا أسيرُ إذا وَقفْ
فلن أكونَ كمن إلى كلُ المرايا
يستميلون التصاوير التي
سقطتْ من السقفِ الأخير.. إلى الغُرفْ
هم فوقُ ما يجتاحُ غيمٌ صفحة متروكةً

بين الفوانيس التي انكشفت على كلِّ الفراشاتِ الطليقة
في الظلامِ، إذا تفرُّ رصاصةٌ سوداءُ تتبعُها يدٌ
يَبْيضُّ فيها كلُّ ما انبسَطتْ إليهِ، وصافحَتْهُ عيونُنا.
أهلٌ هُنا..
شرفاءُ، يعرفهم نداءُ الروحِ في وقتِ الشهادةِ:
واحدٌ ضحّى بعكازٍ لديهِ
وواحدٌ يأتي بما بينَ الفؤادِ ومقلتيه
ونازلٌ للماء وجهٌ يغسلُ الأحزانَ يوماً بعد يومٍ
لا يكفُّ عن الركوعِ، عن السجودِ
هي الفرادةُ في إرادتهِ تفانت في انتزاع الساعدين من القيودِ
غدٌ سيأتي اليوم في كل الأماكنِ
مثلما تأتي التواريخُ التي ندري بها
فلكلُ شيء، قبل أن يأتي وعودْ
ولكل نافذة مساحتُها التي خرجت على الطرقاتِ تجتذبُ السلالِمَ
ثم تنثُرها طريقا للذين سيصعدون إلى الخلودْ
هذا هو المطرُ الذي تحتاجه الصحراءْ..
هذا هو السفرُ الذي رد الوريدَ إلى الدماءْ...
هذا هو الوترُ الذي انسحبتْ خيوطٌ منهُ قد لُفت على جسدِ الوليدْ
لُفّت على جسدِ الشهيدةِ والشهيدْ
وعلى الذين توسَّعت فيهمِ جُيوبُ النارِ، تعرِفُهم يداك
وعيونهم، لو كنتَ لم ترَها.. تراك
أنتَ الذي انفلتت خُطوط يديه في أعلى غصونٍ
يستريحُ على مِظلّتها حصانٌ خاسرٌ
عادت لهُ ثقةٌ.. فعادَ إلى السَّبقْ
يجري كما تجري مياهٌ في محيطٍ كان يبعَثُ موجَهُ حتى الشفقْ
هذا كلام ليس فيهِ من الكلامِ سوى الورق
فهناك ألف قضية.. كنا سنكتبها إليك

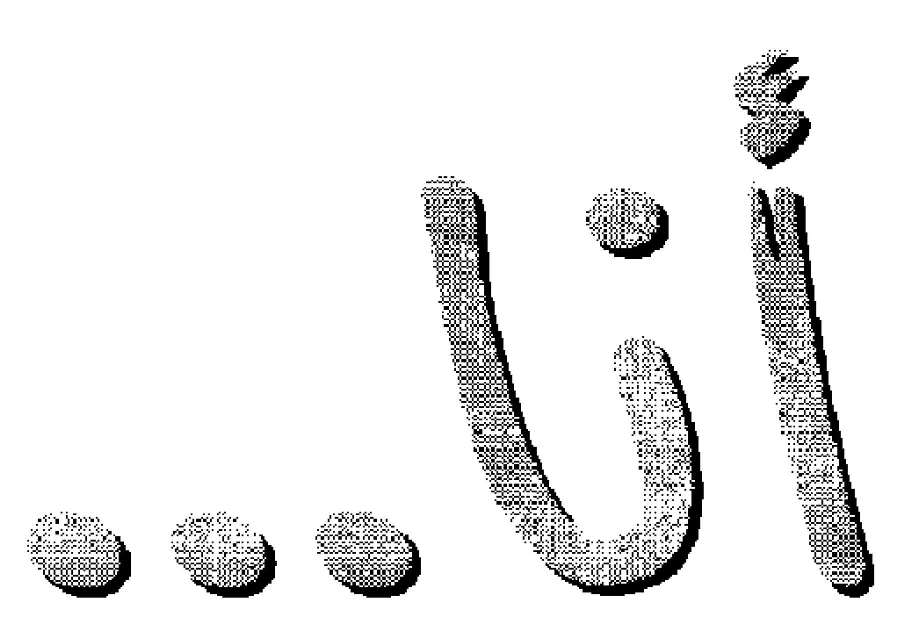
وهناك ألف ضحية.. كنا سنترُكها لديكَ، لكي نراقبَ:
كيف يعلو الدرب من قدميك، تنفتحُ الدروبُ إلى قلوب تحترقْ.
أخذتْ ملامحُها التقاسيمَ التي رسمتْ بماءِ الشمسِ
تسحَبها العيونُ... من العيونِ.. إلى العيونِ ستنطلقْ
أنتَ الذي جَربتُ فيه القلبَ في قلب الذين إذا خَسرناهمْ
تمنَّينا سحاباً.. سوفَ تقطفُهُ يداهمْ
من ثقوبِ الرملِ يطلعُ بعضُهم، والبعض يطلَعُ من يدينِ عظيمتينِ
ولا سِواهُم يستحِقُّ بأن يُترجَمَ سيرةٌ أخذتْ مسيرتَها العزيزة
في مكاشفةِ تأنّي بعضُ من شغلوا بها
قالوا: لأنّا لا نريدُ الوقتَ من أسبابِها
فهناكَ عمرٌ لا يُعوَلُ في الحياةِ على السُّبات
وهناك عُذْرٌ يستَرِدُ من المساومةِ الثّباتْ
من ذا يراهنُ بالذي فتناهُ في أمسٍ... وفاتْ؟
ندري بأنَّ المجدَ في وطنٍ لنا..
مجدٌ لهُ، يمتدُّ في كلِّ الجهاتْ

***

ماذا يقول المتعبون الآن...؟
سيقولُ فيهم واحدٌ
تعبتْ رموشُ العينِ فيهِ من الفُراتْ
سيقولُ: ما قد عاشَ فينا،
قد أماتَ الصمتَ فينا.. ثُمَّ ماتْ.

الرياض 2002





أنا...

• علي جديد

أنا، أيام نيسان..

وقلبي أعشاش عصافير

الحب عندي شمس صغيرة

تعطي النور..

تعطي الدفء..

لكل من يحمل في أعماقه ثلوج الماضي،

وبرد الشتاء.

***

أنا، راع طليق..

مزماري في يدي

وحنجرتي تطلق الأغنيات

في كل سهل..

في كل واد..

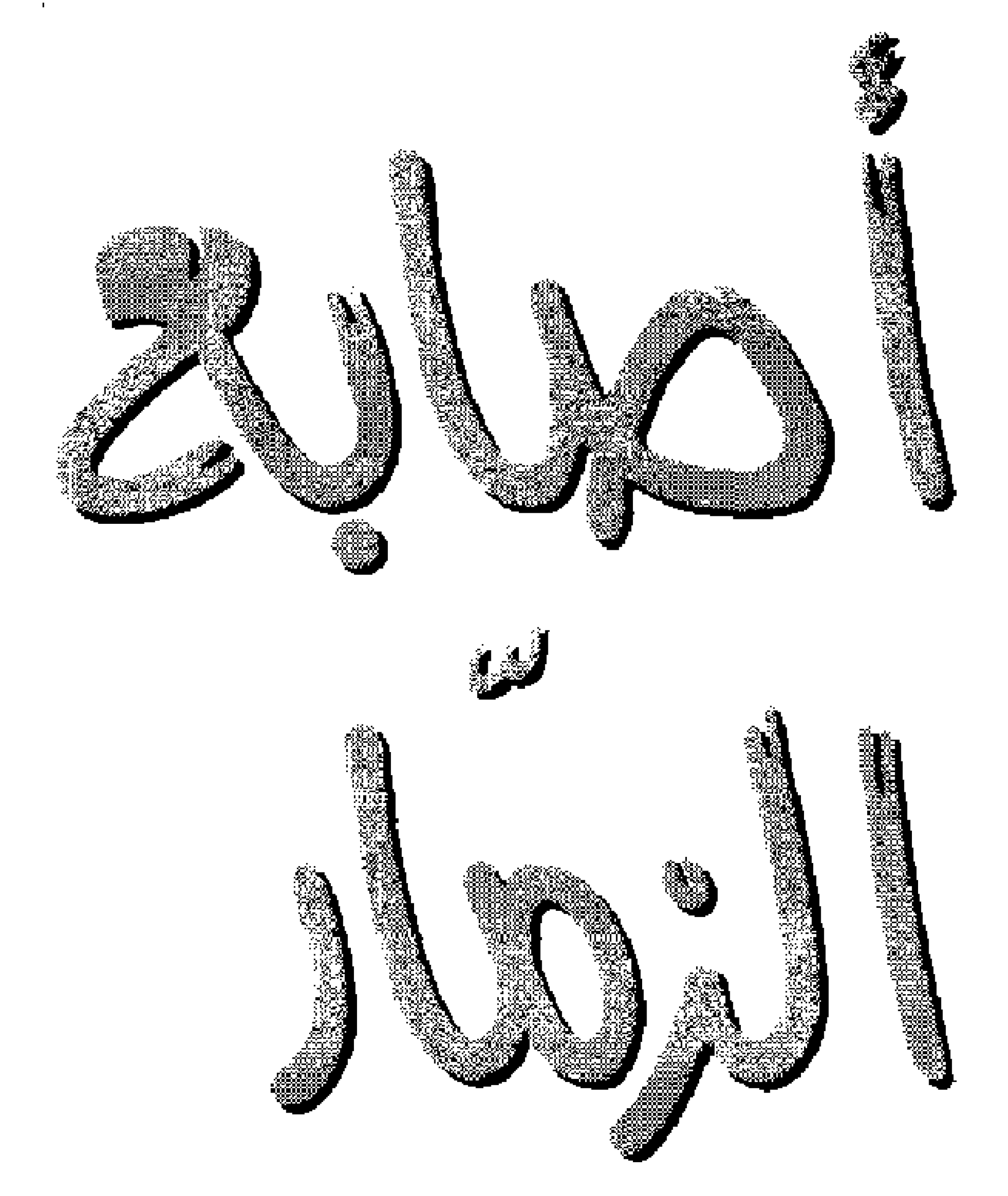
أنا أمتلك حريتي

أغني وقت أريد..

وكلما أردت، سعيدا، أنام في العراء.

***

أنا، حبة قمح صغيرة..
أندثر في الأرض أياما
تحت التراب،
أخرج للكون بحبات أجمل
أتمتع بالربيع.. بالشمس، بالهواء
أتحول إلى رغيف..
أدخل بيت فقير..
يتقاذفني أطفاله الصغار..
تقطعني أيديهم،
وتطحنني أضراسهم اللؤلؤية بفرح
أنا، لا يهمني إن قطعتني أيدي الأطفال
سعادتي تهمني أكثر
***
أنا، حبة قمح..
أنا، أيام الربيع..
أنا، عصفور صغير،
أكره الأقفاص والقضبان..
وأعشق التغريد والغناء.





المشهدُ عاديٌّ جداً:

ـ الطبلُ الأجوفُ

ـ والجنرالُ الأجوفُ

ـ والزمّارُ الأجوفُ

...

.. و..

الأندسُ على مرمى إيقاعٍ

من ذاكرةِ العاشقِ

....

....

للزمّار أصابعُ عصفورٍ

حين يشفُّ

وحين يخفُّ

ويقطفُ

من بستان البهجةِ

طيف الوردةِ

....

....

وأصابعُ خرتيتٍ
حين يساومه الجنرال
فيقطع من غفلته
وسْطَ هريس الغابة
رأسَ العصفور

....

....

وللزّمارِ أصابعُ جنيٍّ
يسترقُ السّمعَ
ليهتك أسرار فراشات الرؤيا

....

....

والأندلسُ
على مرمى
أوجاع
الوردةِ
إذ تشهق بين الحلمِ
وبين الكابوسِ
ويخطفُ زينتها
الذّئبُ
المتربِّصُ
بالإيقاعِ

....

....

ثمّة حزنٌ
يتدفّقُ من فضفضةِ العاشقِ
للزمّارِ

....

....

المشهد ساديٌ جداً:
- الوردةُ في زينتها
تفلتُ من مصيدة
عواءِ الذّئبِ
تهمُّ
بأن تتدلّى
مِنْ بَوْحِ الموسيقى
حتّى يكتمل الرمز المختبئُ
بقلب الوردةِ
لكنْ..
يترصّدها الذئبُ
فتهوي
من غصن الرمز
تموتُ

....

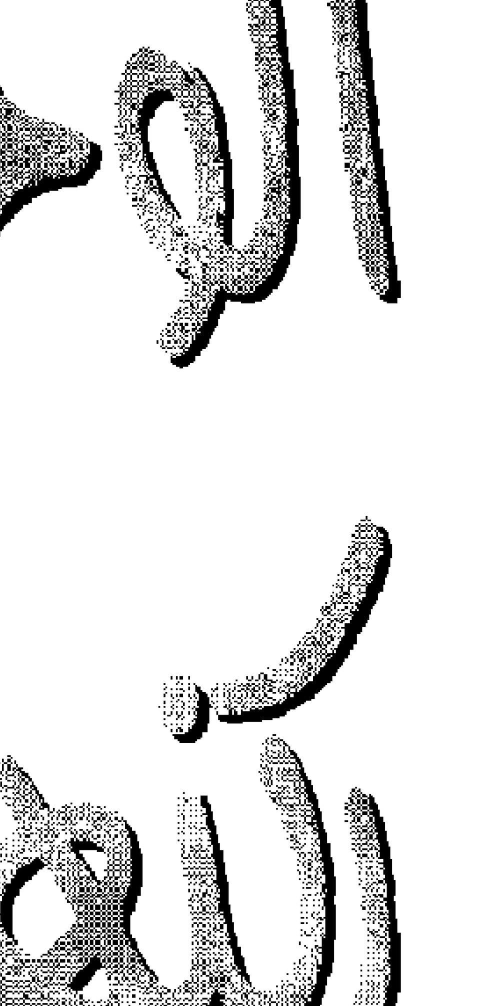
....

يرفُّ رمادُ الرمزِ
فـ

ينتفضُ
الأندلسُ المخبوءُ
بذاكرة العاشقِ
فالأندلسُ عَمَارْ
....
....

لكنَّ
الزمّار يواصل لعبتَهُ
تحت هشيم المعمارْ
....
....

تحترق أصابعَهُ
يتشظّى
إيقاعُ المزمارْ





الوحدة في ركنها النائي

• عماد فؤاد/مصر

غدرنا بها
تلك العريضة
البنِّية في الضوء النَّهاري المتلصص
من فرجات الشبابيك
القاتمة في الظلمة
الخشنة
مثل قنفذ
ما الذي تقوله عنَّا الآن؟
ربَّما يمر أسبوع بكامله
دون أن نمسسها
دون حتى أن نلمحها هناك
في سكونها المهيب
نمر من أمامها
مثل غرباء
اكتشفوا وجودهم الطَّارئ في المكان
فجأة
دون تحية
أو نظرة عرفان بالجميل

غدرنا بها
وتركناها هكذا
الوحيدة في ركنها النَّائي
الثقيلة حين نرفعها
من فوق البلاطات المخزَّنة بالرطوبة
لنكنس من تحتها غبارنا
لم نكن نتذكرها
إلا في زيارة غرباء
أو في ضيافة عزيز
نسينا صبرها معنا
طيلة شهرين
حين لم يكن غيرها
يرقب نبتتنا التي نمتْ
بهدوء مجرم
وحدها
صبرت علينا
وعلى تخوفكِ الأنثوى الخجول
تحمَّلت ثقلنا فوقها
في الليالي التي كنَّا نحاول
اكتشاف جسدينا فيها
وسكتت كأمٍّ
على أطفالها المشاكسين
غدرنا بها
هذه الكنبة العجوز
التي تتكسَّر الآن في ضجة
كامرأة
تشهر اعتراضها الأخير
وتموت.

أغسطس 2001

الشعر



... في الشارع الغربي.. إلى مشهور فواز

● شعر: السيد رشاد بري/ مصر

(١)

أيها السابح في المسافة
بين اشتعال الظمأ
والفرح المتاح
أقواسا للنصر.. وشرانق للألم
هز واحدك المثقل
بالأشرعة والتواريخ
يسّاقط علينا
انفجار الدفاتر
انتشاء المرافئ
دفء الوطن
«مشهور» أنت بصخب النخيل
استدارة الشجن
وشريانك الممتد بالشعر والقبلات
إشارات قلبك الملكي في الطرقات

يا وطن الجمّر البهى.. والأمسيات
من سواك للشارات؟!

(2)

طائرا مازلت...
حبيسا في نافذة الترحال
تفتح قميصك الدفىء
تلملم نزيف المطر العصّى
ونتف الضوء الموغلة
في العشب الشريد
.....
....
ساكناً ستظل
بين الأريج والأريج
لكن أشباح الليل الكابية
تسلم الملح للريح،
تشعل صخب الجراح
في الوسادة الشاسعة
.....
....

(3)

هذا المساء
من لقح الضلوع...
جروحها المراوغة

وكبّل الجلد الشفيف،
في المقعد الكئيب؟!
من ضمخ الروح بالضجيج
وخبأ التوجس
في الجوقة الشاردة؟!

(4)

في الشارع الغربي..
شظايا الأرصفة...
تطارد «سارينة حمراء»
وجسد الليل مثقل،
بصمتك المتعب
وأنت «تحاذى» بين قصيدك «الخروج»
وطفلك «الوقت» محتميا بالفنارات
يبحث عن «هالة» للصعود
باتجاه السنبلات

(5)

الآن لا مفر...
«أن تكون السكينة...
أن تكون القيامة»
أو جمر الاختيار
فالقلب أثخنته،
رجفة السوسنات المطفأة
والجرح يوغل..

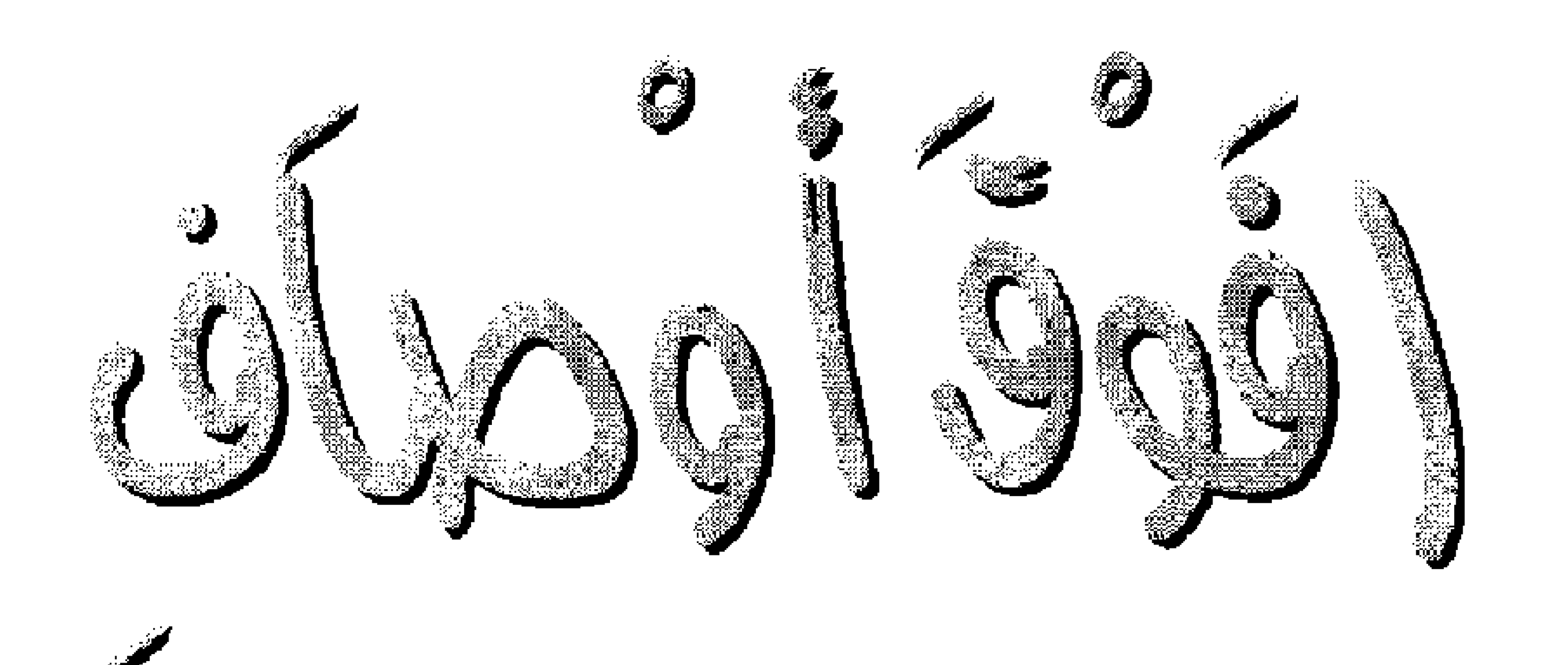
في ارتعاش المصابيح المجادلة...
لا مفر إذن..
اشتاقت المواسم...
إلى طائرها...
والمقعد الجلدي
ملّ الانتظار

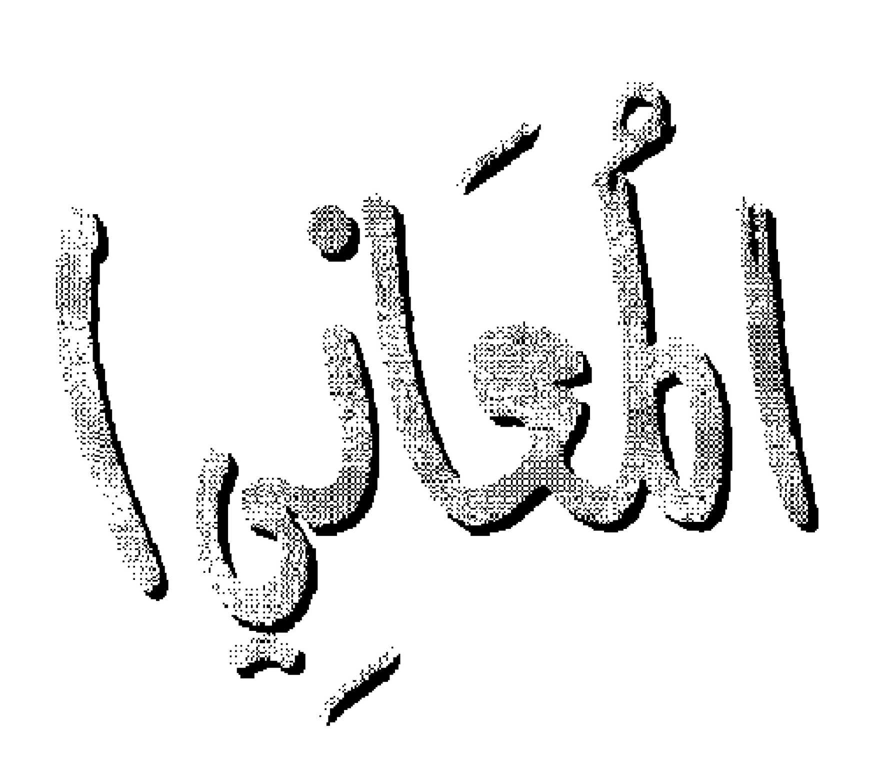
(6)

في الغرفة البيضاء
فوق الوسائد الواجفة
يرقد طائرٌ
ينسج من شجر التمرد.. «قفازين»
وشارة تحوم
يسرج وردة بجناحين
صوب خبيئة التخوم
عله...
ينقذ نجمة المساء
من هجمة الغيوم

(7)

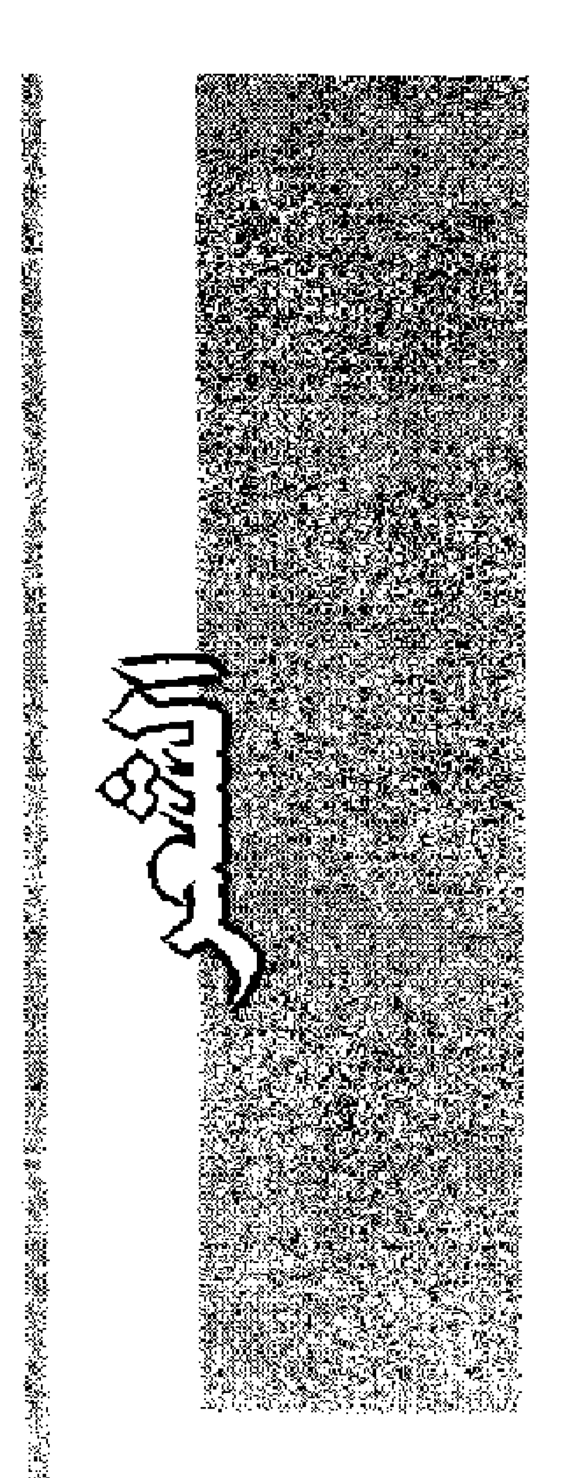
في الدقائق المدببة
يعلن الوقت اشتباكه الوحشي
بالأسقف الزرقاء
والبحر يلملم أمواجه
قربانا للنصال....

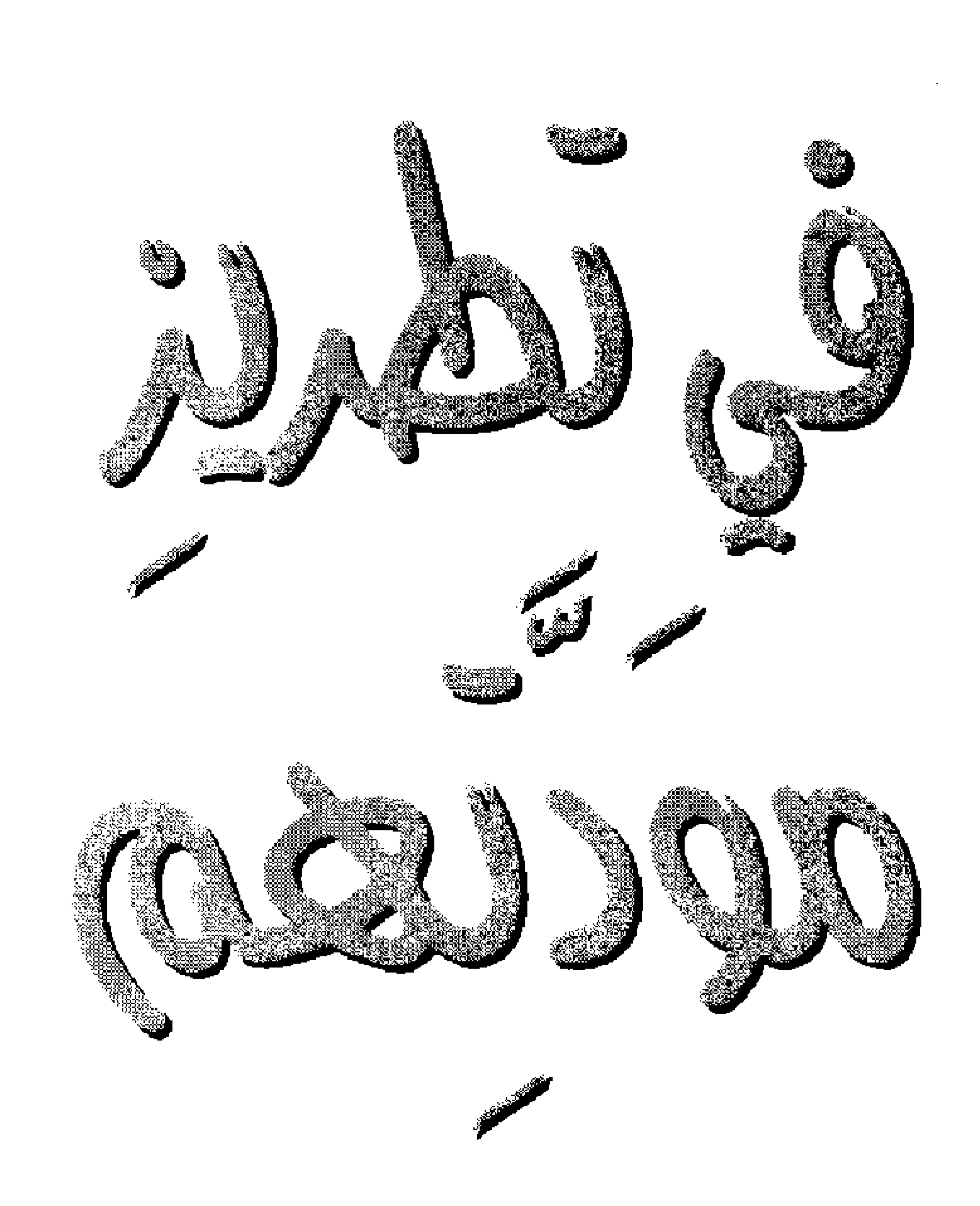




● عبدالحميد محسن سليمان

كَلُّ جُزْءٍ في كِيَانِي
بَاتَ يَشْكُو مَا أُعَانِي
وَالَّذِي أَخْفَاهُ قَلْبِي
خَانَهُ بَوْحُ الْلِّسَانِ
بُحْتُ بِالأَشْوَاقِ حَتَّى
عَقَّنِي فِيهَا بَيَانِي
لِي حَبِيبٌ مُسْتَبِدٌّ
فِي هَوَاهُ قَدْ رَمَانِي
كُلُّ شَيءٍ فِيهِ يَسْمُو
فَوْقَ أَوْصَافِ المُعَانِي
لَيْسَ جِسْماً لَيْسَ رُوحاً
لَيْسَ مِنْ إِنْسٍ وَجَانِ
إِنَّهُ دَهْرٌ وَأَبْقَى
مِنْ نِهَايَاتِ الزَّمَانِ







• جميل مفرّح ـ صنعاء ـ اليمن

مُرِّي يا ساعاتي

لا يخنقكِ إطارُ السَّاعةِ

أوميزانُ الوقتِ

مُرِّي

واجتازي اللحظاتِ الكَسْلَى..

كيف تكاسلتِ اللحَظَاتُ

وكانتْ في غيرِ الآنِ

تُسابقُني!؟

نامتْ في جوفِ الجمرِ

توَارَتْ تحت رمادِ

اللحظاتِ القادمة الأُخرى

وعذابِ الغيبْ..

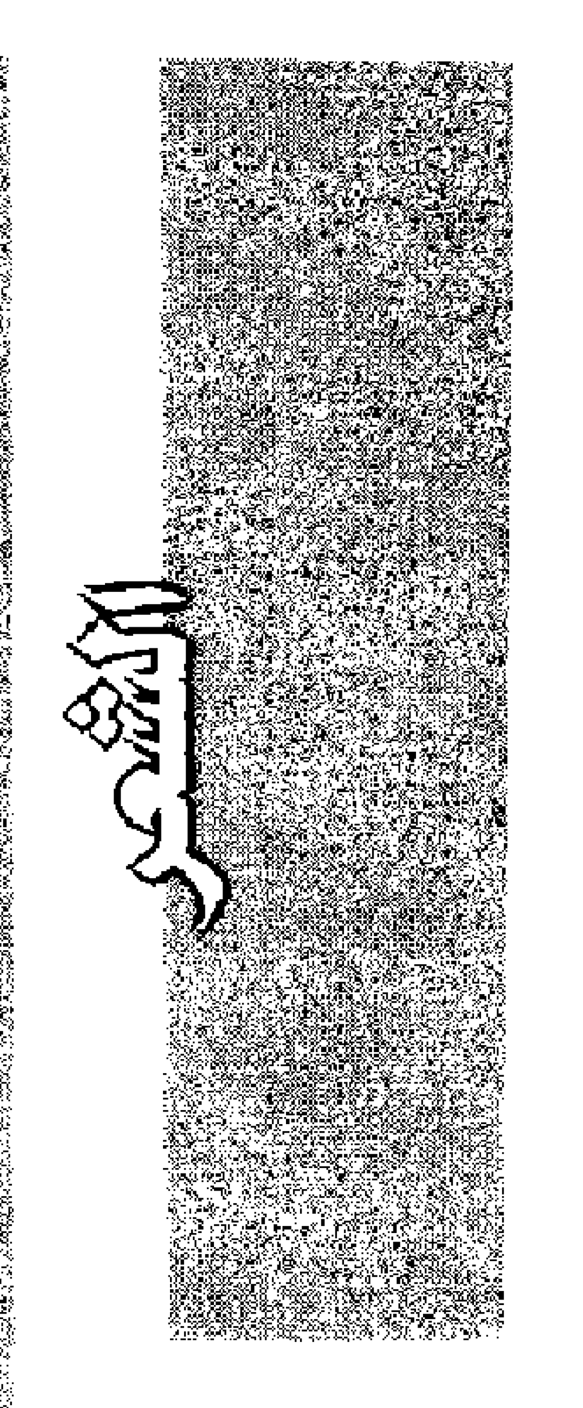
مُرِّي يا ساعاتي

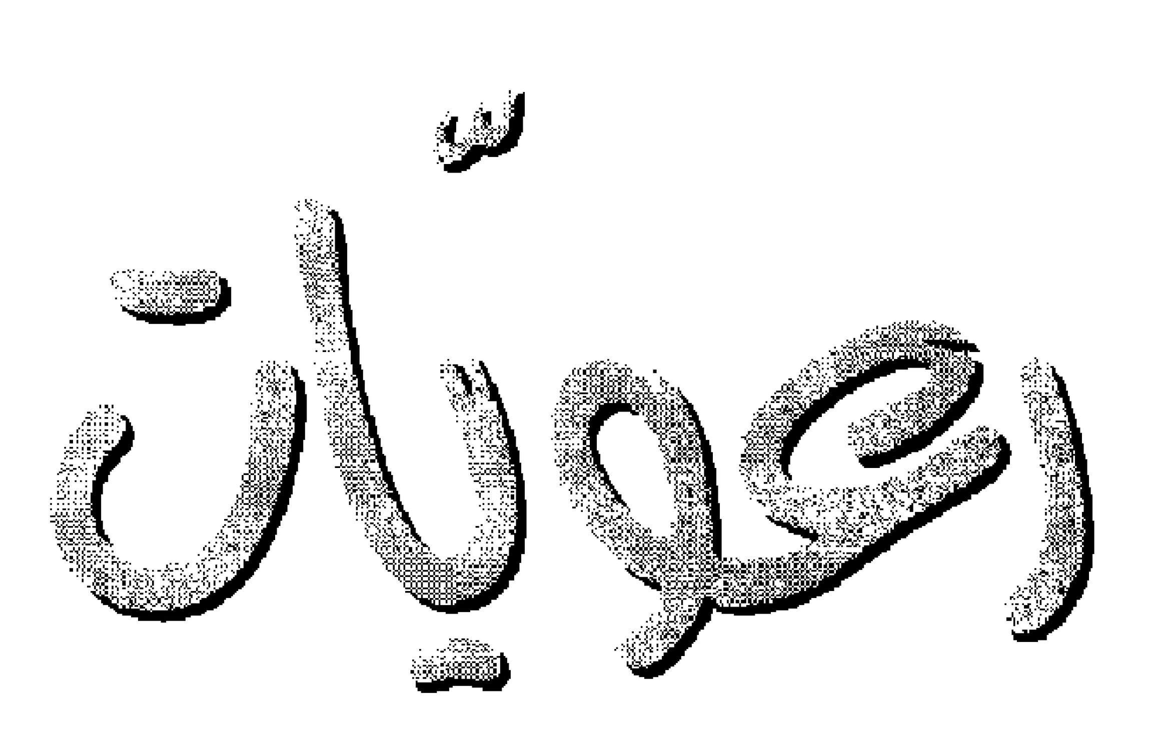
إنَّ الشَّارينَ لِصاحِبهمْ

سوطَ خمولِكِ

ما احترقوا مثلي

أو ملُّوا تعدادَ ثوانيكِ
الواخزةِ المسمومةْ..
الآنَ يدوخونَ
على تختِ النسيانِ المُستعصي
الآنَ يدُرُّونَ البسمةَ
بين أحبَّتِهمْ
والنَّاسكُ عُمراً في تطريزِ مَودَّتِهمْ
تدهسُهُ اللحظاتُ الكَسْلى..
مَلَّ عبورَكِ
يا ساعاتِ البُعدِ المُدْمِي
فانطلقي
أدْماهُ الوقتُ المتآمرُ..
مُرِّي واكتسحي صمتي
وحنيني والبعد





• سلطان الزغول /الأردن

العصافيرُ التي غادرت جبهتي لِيدَيْكِ
والفراشات التي لوّحت لارتحال الغيومِ
إلى جهةٍ خامسةْ
وافْتِناني بقدّكِ الماسِ
قُدَّ من حوْرٍ على طرف الوادي
غازَلَتْهُ الينابيع
... لم يُقمْ قربها وارتحلْ
والرموشُ التي خبّأتْ صورةَ الجنةِ
منذ النزول القديمِ
لم يسامحها أبي
واحْتجَبْ
أمطرتني الظباءُ التي قد رَعَيْتَ
من ألف عام
عسلاً عطراً
.... كنّا نسير إلى النبع
نَرِدُ الحلمَ ونُروى

في تلافيف الغمامِ
عسلاً ماؤُها كان
دخلتني التفاصيل
شردت في سفوحي واستحالت
نفقا أعبر...
حوطتني
بعبير الداخلين
أشعلتني بالغياب
لم تكن يا أبي إلا سراباً
غردت باسمي
لحظتني ساكناً
عمرت صدري جديلات الغوى
فاستعادتني وقالت:
من جديد
ادن مني
ثم شاطرني النشيد
كل صبح يلد الراعي قصائد
فاتلني يا أبي لا تتردد
سامحي «الخرفيش»* دمع شوكه يدمي يدي
رممي ما طال من دفلى سرت حولي.. علي
واحتوي سيل الغوى
والثمي علتا بأطراف الحقول
مره (زين) وفحواه تراب
قربيني من سلالك
هذه «الدافور»* تحياني وألقى
شدوها في عظامي مديداً
(حوّلي) عندي لنحيا ليلةً

عاكستنا سنّة الوقت

فاشربيني تتفجرُ

كلّ شلالات وجهكِ

وامطريني أتشّكل

وَعْدَكِ القادمَ من صوب الغيوم

سمّني يا أبي إنّي صِباكْ

واعْفُ عنّي إنّني مُلكُ طلاكْ

* الخرفيش : نبات من فصيلة الشوكيات يؤكل ساقه.

** الدافور : حبات التين التي تنضج قبل الموسم

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

الغلاف الأول : «الخيول» للفنان الأكوادوري تيدورود لاتوري

